ART

ET

PSYCHOLOGIE INDIVIDUELLE

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

DU MÊME AUTEUR

Une Éducation intellectuelle. 1877. 1 vol. in-18.......... 2 fr. 50

Journal d'un philosophe. 1887. 1 vol. in-18.............. 3 fr. 50

La Morale dans le drame, l'épopée et le roman. 1 vol. in-18 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine.* 3e édit., 1906. 2 fr. 50

Psychologie du peintre. 1892. 1 vol. in-8 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*.................................. 5 fr.

Les Croyances de demain. 1898. 1 vol. in-18 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*........................... 2 fr. 50

Dix années de philosophie, *aperçu des principaux travaux publiés* (1891-1900). 1 vol. in-18 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine,* 1901................................ 2 fr. 50

Le Sentiment religieux en France. 1903. 1 vol. in-18 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*............... . 2 fr. 50

Mémoire et Imagination. 1904. 1 vol. in-18 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine.* 2e édit.................... 2 fr. 50

Physiologie de l'art, par G. Hirth. 1 vol. in-8 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine,* traduit de l'allemand et précédé d'une introduction par L. Arréat, 1892....................... 5 fr.

La vue plastique, *fonction de l'écorce cérébrale,* par G. Hirth. 1 vol. in-8, avec 34 pl. photogr., traduit de l'allemand par L. Arréat, 1893.. 8 fr.

Les localisations cérébrales en psychologie. *Pourquoi sommes-nou distraits?* par G. Hirth. 1 vol. in-12, traduit de l'allemand par L. Arréat, 1895.. 2 fr.

Corbeil. — Imprimerie Éd. Crété.

ART

ET

PSYCHOLOGIE INDIVIDUELLE

PAR

LUCIEN ARRÉAT

PARIS
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
LIBRAIRIES FÉLIX ALCAN ET GUILLAUMIN RÉUNIES
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1906

PRÉFACE

Le titre donné à ce petit livre ne me paraît pas exiger une longue explication. Il suffira que les pages qu'on va lire le fassent entendre clairement. Je voudrais surtout qu'elles le justifiassent. Si je n'ose me flatter d'avoir rempli avec exactitude le programme que je m'étais proposé, j'espère en avoir du moins indiqué le dessein, qui est d'éclairer ou de contrôler les théories générales du beau par l'expérience particulière des individus.

Vivre, a-t-on dit, c'est philosopher. C'est aussi résoudre, en quelque façon, les grands problèmes de la morale et de l'esthétique ; chacun de nous, qu'il les sache ou les ignore, les débrouille à sa mode, parce qu'il les pratique. Quant à noter ses solutions expresses, ce qu'il y a mis d'original et les influences qui l'y avaient disposé, c'est affaire d'une psychologie voulue et raisonnée, qui inter-

roge son propre moi, celle-là même que nous essayons dans l'imparfaite *Esquisse* qui ouvre ce volume.

Nos lecteurs voudront bien n'y pas accuser avec sévérité le défaut d'une allure méthodique inconciliable avec cette sorte d'entreprise. Peut-être ceux-là même qu'auraient offusqués les libertés que je prends dans cette causerie me les pardonneront-ils en faveur du morceau plus rigoureux qui vient à la suite. Ils y trouveront une revue des plus récents ouvrages ayant trait à la science du beau. Il m'a suffi de me reporter, pour la plupart, aux analyses que j'en ai données dans la *Revue philosophique*, et je renvoie en note aux comptes rendus pour un surplus d'information. Ce morceau, ajouté aux pages publiées dans mes *Dix années de philosophie*, offrira, je pense, une histoire critique assez ample des travaux parus sur cette matière en ces vingt dernières années.

Le volume est complété par deux *Notes*, l'une *sur l'invention littéraire*, l'autre *sur l'association des idées*, toutes deux se rattachant à l'*Esquisse*, et par l'*Observation sur une musicienne* publiée en septembre 1903 dans la *Revue philosophique*. J'ai cru devoir reproduire ici cette *Observation*, propre à enrichir la psychologie individuelle, vu le bon

accueil qu'elle reçut alors, en particulier de M. H. Beaunis, dans l'*Année psychologique*, dixième année, 1904, et de M. J.-M. Lahy, dans la *Rivista musicale italiana*, tome XI, fascicule I, 1904.

Il me resterait à m'excuser de m'être mis en scène. J'en ai été singulièrement gêné, et ne me suis décidé à passer outre que pour l'avancement des études auxquelles chacun de nous a le désir de contribuer. On me pardonnera donc, je l'espère, le ton personnel de quelques-unes de ces pages. Toute confession, au demeurant, humilie son homme plutôt qu'elle ne l'élève; le plus sûr moyen de ne pas se surestimer soi-même, c'est de se connaître mieux.

L. A.

Paris, septembre 1905.

ESQUISSE PSYCHOLOGIQUE

I

Je ne peux me rappeler mes impressions du premier âge sans remarquer aussitôt que le domaine de l'esthétique est beaucoup plus large que celui de l'art. Je ne fais, d'ailleurs, que le redire après plusieurs autres. Comment qualifier ces mille sentiments de plaisir, de liberté joyeuse, de naïve admiration, qui nous viennent par chacun de nos sens ? Et ces sentiments mêmes, ne les puis-je constater aujourd'hui en moi comme au temps de ma jeunesse ? Il n'est de différence que dans leur richesse et leur nouveauté. Que je respire l'odeur d'une fleur ou que j'erre dans une belle campagne, que je rencontre sur mon chemin un tableau gracieux ou noble, il me sera facile de me surprendre, si peu que j'y donne attention, en un état singulier d'excitation et de jouissance, grâce auquel les choses acquièrent pour moi une valeur d'un genre spécial, qu'elles n'auraient pas sans cette disposition de ma nature.

N'est-ce pas, en somme, à l'idée d'une telle disposition ou activité du moi que les psychologues abou-

tissent, dès qu'ils s'appliquent à définir cet état esthétique général dont l'art représenterait seulement un cas privilégié ?

J'ai toujours été sensible aux plaisirs du toucher; l'odorat ne m'a pas donné moins de jouissances. Les impressions reçues par ces deux voies restent si étroitement associées, dans mes souvenirs d'enfant, à celles de la vue et de l'ouïe, que je ne saurais guère, aujourd'hui encore, évoquer les unes sans les autres. J'ai conservé d'ailleurs, malgré l'usage de la cigarette, une assez grande finesse d'odorat, et j'ai eu souvent l'occasion de la remarquer, lorsque, par exemple, herborisant en compagnie d'un ami, je me trouvais incommodé par l'odeur d'une plante qu'il ne sentait point, ou que, les yeux fermés, je déterminais certaines familles ou certains genres au simple frôlement des doigts.

Je ne sache pas que les psychologues aient noté jamais la ténacité vraiment surprenante de notre mémoire olfactive. On n'oublie guère une odeur dont on a eu, même fugitivement, la nausée ou le plaisir. Un paysage a ses senteurs, comme il a ses couleurs et ses contours. Il suffit d'une sensation retrouvée en passant pour nous rappeler un lieu, une personne, un événement. C'est du moins mon cas, et j'ai des raisons de croire qu'il n'est pas exceptionnel. Les apports de nos divers sens entrent au même degré dans la trame de nos souvenirs ; ils contribuent à en déterminer le caractère agréable ou pénible, et la plupart des jugements que nous portons sur les choses gardent

quelque trace des innombrables expériences de notre vie physique.

Parmi les impressions auditives dominantes — sans parler de la voix des personnes aimées — je relève le chant du rossignol, le cri des cigales, le bêlement des moutons, la chanson du bûcheron dans les branches, le clapotis de l'eau, les bruits du soir, le murmure du vent, le fracas lointain de la rivière torrentueuse.

Plus riches peut-être sont les impressions visuelles. On a reconnu, je le sais, que l'organe de la vue est moins sensible et perçoit un moindre nombre de gammes que celui de l'audition. Aussi n'est-ce pas de l'étendue du clavier que je veux parler ; il n'est question ici que d'une certaine valeur sentimentale, et j'écris un *peut-être*, car il se peut bien que je n'apprécie pas exactement l'importance relative des deux sens dans ma vie esthétique.

Je n'entends pas seulement son bruit léger, je vois la fontaine, et le tilleul qui l'ombrage, et le jet d'eau du bassin ; je vois les moutons broutant l'herbe rare sous les chênes ou tondant les prés nouvellement fauchés, le berger enveloppé de son manteau gris jaune ; je vois les paysages familiers, le fil d'argent de la Durance, le large cintre des collines aux ravines bleues et roses ; je vois aussi les insectes, abeilles et coléoptères, auxquels je donnais la chasse, la procession des fourmis dont je voulais surprendre les « chambres » souterraines, les gousses du baguenaudier que je rangeais en ligne et faisais claquer sous la roue de ma brouette, telle fleur préférée, — la primevère, l'œillet

délicat de nos coteaux, au parfum de girofle, — les petits hélix fins et pointus roulés parmi les sedums et les thyms, les perles de rosée brillant au soleil du matin, l'yeuse toujours verte, — que sais-je encore ?

J'ai noté plus d'une fois ces impressions en divers ouvrages, et ce n'est point au hasard que je les rappelle ici. Un plaisir positif s'y attachait pour moi, un plaisir spécial lié à la sensation elle-même. Je pense pourtant que ces impressions particulières arrivaient ou tendaient à se fondre en un sentiment vague et général, qu'elles avaient un aboutissement poétique, en un mot, qu'un penchant à la rêverie, que je découvre en moi dès le premier âge, prêtait à toutes choses son charme profond.

Mais ce n'est pas assez dire. Arbres, fontaine, rochers, n'étaient pas pour moi simples objets d'agrément ou décor de l'imagination. Leur beauté faisait, à mes yeux, leur utilité ; je les aimais en eux-mêmes, pour eux-mêmes, et participais à leur vie intérieure jusqu'à m'affliger de leur ruine. Il y a un paganisme spontané dans notre admiration de la nature. Il me souvient, un matin à la campagne, que l'entrée de la jolie source se trouva souillée par un passant. Notre paysan, un homme des plus incultes, se plaignit en sa langue qu'on l'avait « méprisée », et cette expression qui me frappa n'est jamais sortie de ma mémoire. On eût dit qu'il se rappelait le précepte du vieil Hésiode, quand une nymphe pudique gardait les eaux et les bois : μήδ'ἐπί κρηνάων οὐρεῖν μηδ'ἐναποφύχειν.

Jouissance imprécise, qui prend l'être entier, participation à la vie des choses, ce sont bien là, si je ne me trompe, des traits essentiels de la disposition esthétique. Elle est la synthèse de nombreux états élémentaires. Mais ce n'est encore qu'une synthèse de nature affective ; et si celle-ci peut suffire au poète, l'artiste proprement dit en réclame une autre qui se fonde sur l'analyse exacte de ses sensations. Il est nécessaire, et ne fût-on pas expressément musicien ou peintre, que nos impressions de la vue et de l'ouïe s'organisent en système d'art, pour que la sensation spécialisée acquière sa valeur propre, — jusqu'à ce que, par un nouveau travail de recomposition, l'idée musicale ou pittoresque se détache en quelque manière de l'émotion sensible, qui semble alors n'en plus être que le vêtement.

Cette organisation en système d'art s'est faite chez moi tardivement, et pour les sons plus tôt que pour les couleurs.

La bibliothèque de famille était copieuse ; il s'y trouvait des livres de voyages, de littérature, de philosophie. Mon aïeul paternel avait été un homme studieux, un ami de l'Oratoire et de Port-Royal. Mon père se plaisait surtout aux lectures de finance, d'économie et d'histoire politique. Hormis le chant et le piano, l'art avait donc peu de place. Quatre tableaux fort noircis de nature morte, des portraits assez pauvres, quelques gravures de Pérelle et divers ouvrages illustrés, c'est à peu près tout ce que je connus d'abord en fait de dessin et de peinture.

Si le dessin excitait ma curiosité, la musique me prenait le cœur et me tenait complètement sous le charme. J'appris d'assez bonne heure à manier le violon ; mais je reçus de mauvaises leçons et restai bientôt sans discipline. Quoique mon goût fût très vif, mes dispositions étaient médiocres — j'y reviendrai dans la suite — ou plutôt elles étaient incomplètes ; la musique exige plusieurs dons que je ne possédais pas au même degré ni à un suffisant degré. Dans la faible mesure où j'y ai réussi, je l'ai dû autant, je crois, à une application de l'intelligence qu'à un instinct naturel, et c'est là une remarque incidente dont les pédagogues devraient faire leur profit. L'intelligence est capable de suppléer, jusqu'à un certain point, les dons spontanés, elle ne saurait toutefois les remplacer entièrement ; rien n'est donc plus vain que de demander à l'étude ce qu'elle ne pourrait jamais fournir ; l'application ne mène pas loin, quand la nature n'a pas fait les premiers frais.

Mieux doué peut-être pour les arts du dessin, l'occasion de m'y appliquer ne s'offrit que plus tard. Mais je ne l'ai jamais fait avec suite ; je ne songeais pas à m'engager dans la carrière d'artiste, et des curiosités d'un autre ordre ont sollicité en tous temps mon attention. Je n'ai donc rien à dire de mes essais, sinon que j'appris à voir autrement et mieux que je n'avais vu jusqu'alors. Je dirais, plus exactement encore, que le lieu où je me plais, forêt, bords de l'eau ou coin de ville, n'évoque plus seulement en moi un état sentimental vague, dont la chose vue ne serait

que le motif ou l'occasion ; mais je jouis du paysage lui-même : mes yeux le construisent, le recomposent ; j'y éprouve un plaisir positif, étroitement lié à la perception, une vraie jouissance d'art, que je distingue de cet état flottant d'émotion poétique auquel manque le support d'une réalité comprise par les yeux.

J'avais maintenant vingt-trois ans ; j'habitais Marseille depuis quelques années. Un ami m'introduisit dans un cénacle d'artistes, peintres, sculpteurs, architectes, un milieu tout nouveau pour moi, où je n'apportais que mon désir de connaître. J'y acquis certaines notions spéciales, et d'abord ce sentiment des choses de l'art, qui est une manière de connaissance générale, indéfinissable, sans laquelle nos jugements portent si souvent à faux. Ainsi le géomètre, le psychologue ont un *sentiment* des questions des mathématiques ou de la psychologie, qui est le fruit de leur commerce assidu avec les problèmes spéciaux de ces sciences.

L'architecture exerçait sur moi une grande séduction. Je lus le *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc, les *Antiquités d'Athènes* de Stuart et Revett, et feuilletai nombre d'ouvrages ornés de planches ou de dessins ; puis je fis un voyage en Provence, je visitai Arles, Nîmes, Saint-Gilles, Avignon, etc.

A Nîmes, je vis chez M. Pelet les reproductions si curieuses (aujourd'hui à l'École des Beaux-Arts de Paris) de divers monuments romains, faites par lui avec des morceaux de liège. M. Pelet ne pouvait souffrir les édifices gothiques, et il m'eût peut-être

fermé sa porte si je lui avais confié l'intérêt que j'y prenais. En vérité, j'admirais sans parti pris, aussi bien la *Maison carrée* et le *Pont du Gard* que le cloître de *Saint-Trophime* et *Notre-Dame des Doms*. J'éprouvais le plaisir de comprendre, de sentir plus justement et plus largement, de voir de mes yeux ce que les livres seuls m'avaient révélé encore.

En peinture, une de mes préoccupations fut de saisir la valeur exacte de ces mots : dessinateur, coloriste, luminariste, qui revenaient souvent dans les conversations de notre petit cercle. Je n'ai pas compris ces distinctions du premier jour ; il y a fallu un assez long exercice des yeux. Ce que le primitif sent ou sait le mieux rendre, ce n'est pas la couleur, c'est le dessin, le contour significatif, et plus tard le modelé. Il n'apprécie d'abord le ton que pour sa valeur expressive, pour son éclat ; il n'en recherche pas au même degré les rapports et les nuances. Deux états même se distinguent nettement dans la science de la couleur. Certains — on a pu le voir à Paris à la belle exposition des *Primitifs français* (1) — ont une appréciation juste et spontanée du coloris brut, des qualités propres de la gamme : ils savent juxtaposer les tons et produire un ensemble harmonieux ; ce qu'ils ignorent encore, c'est la composition des ombres, la dégradation des teintes. J'étais à mon tour un primitif et j'ai passé par ces divers stages, qui me semblent marquer (je l'ai dit ailleurs) la naturelle évolution de la peinture.

(1) Avril 1904.

La sculpture paraît être un art plus simple, parce qu'elle n'a pas les tricheries de la perspective et de la couleur. J'ai été pourtant plus longtemps à savoir juger des œuvres des sculpteurs que de celles des peintres ; il se peut même que j'y reste plus inhabile, en dépit de l'intérêt que j'attache à la figure et à l'ornement dans la décoration monumentale.

En musique, j'ai aimé tout de suite et je crois bien que je préfère toujours la phrase calme, bien établie, comme il s'en trouvait dans ma méthode de violon et dans un ou deux cahiers que j'eus entre les mains. En même temps que des motifs de Haydn ou de Beethoven, je lus quelques morceaux italiens, la *Lucie* de Donizetti notamment, et ce fut une fête pour moi que d'entendre jouer cette œuvre — j'avais de quinze à seize ans, — la première que j'ai vue sur un théâtre.

Je ne compte pas la *Favorite* et *Si j'étais roi*, aux premières années de collège. Je n'étais guère qu'un enfant, et j'y dormis. Je n'ai pas rappelé non plus deux ou trois visites au musée Calvet avec ma mère, qui se plaisait beaucoup à voir des tableaux ; je n'entendais rien alors à la peinture et préférais la promenade. Un enfant pourra prendre goût à une toile qu'il a souvent sous les yeux ; il se fatigue vite à errer dans une galerie. Tout un opéra, c'est aussi pour lui un bien long spectacle : un simple motif le charmera davantage. Mais j'étais maintenant un adolescent. La souplesse, la passion de la phrase italienne me ravissaient ; je ne remarquais pas, en ce temps-là, le ton

commun, les banalités qui me sont devenues insupportables ; je me laissais aller au drame, au mouvement, à la griserie des notes. Pour le novice, tout air est un chant, comme tout bonnet est une femme.

Et pourtant je n'étais pas sans choisir ; mais mon choix restait au hasard de mes rencontres. Ce fut seulement après que j'eus entendu de la musique de chambre — vers mes vingt-cinq ans — que ma préférence se décida pour les maîtres classiques. Auprès de Haydn, de Mozart et de Beethoven, pour ne nommer que ces grands noms, les maîtres de la période rossinienne pâlissaient ; je n'acceptai bientôt plus que certaines parties de l'opéra moderne. Notre vieille musique française — en partie du moins — a mieux résisté que les grosses « machines » bruyantes à ce travail de ma critique.

Je n'ai rien à dire du Berlioz, du Glück, du Rameau ; je les ai connus beaucoup plus tard. Et pour Wagner, j'admire autant qu'il le faut la puissance de son orchestre et ses qualités d'expression ; mais il n'efface pas, à mon sens, Mozart ni Weber.

Quant à mon état dans l'audition de la musique, il me semble que je la sentais, au début, surtout en poète, qu'elle agissait sur mon cœur en faisant frémir mes nerfs. La qualité du son, du timbre, avait sur moi une influence considérable ; il suffisait d'un accord frappé sur le piano pour m'ouvrir le monde du rêve. L'émotion sensible l'emportait donc, ou plutôt elle réagissait sur l'appréciation de l'idée musicale, sur la connaissance exacte et raisonnée de la phrase. Si je m'attache

aujourd'hui plus à l'idée, je suis loin d'être indifférent à la voix de l'instrument, et c'est pourquoi, sans doute, j'ai relevé souvent la valeur du plaisir spécifique de l'ouïe et de la vue dans nos jouissances d'art.

Le succès d'un opéra, on le sait de reste, tient quelquefois au livret autant qu'à la partition elle-même. Je n'ai jamais donné beaucoup d'attention à l'intrigue de la pièce, et je serais fort embarrassé de la raconter par le menu. Je vais au chant, à l'expression musicale d'une situation simple, aisément comprise. J'incline par nature à subordonner la richesse à la justesse, la complication à la simplicité, et c'est là, si je ne me trompe, un des signes du goût *classique* dans l'art.

Il est entendu que je prête à ce mot le plus large sens possible. En musique, il suppose la préférence, qui est la mienne, pour la phrase claire et bien dessinée, pour l'orchestration sobre et non tumultueuse à l'excès, par où je ne veux pas dire la phrase sèche, aux articulations mécaniques, ni le maigre accompagnement de guitare qui ne fait pas corps avec la pensée du musicien.

Je goûte l'esprit dans la musique, la gaîté aussi ; mais je ne les veux pas grossiers, et l'ouvrage qui ne m'offrirait rien davantage ne saurait me satisfaire. Si je n'ai jamais cessé d'aimer la musique religieuse, c'est qu'elle présente en leur haut état les qualités que je tiens pour principales. De même que le sentiment religieux est fait de toutes les forces du désir, il semble que la musique sacrée les résume en les purifiant. Ni ses sévérités ne troublent l'âme, ni ses joies ne la ravagent.

Le style en demeure sobre et grave jusqu'en ses complications savantes; la qualité de la pensée y soutient constamment l'expression, et dans nul autre langage il n'apparaît mieux que la source de toute grande poésie, c'est le sentiment profond de ce qui est inexprimable.

Comme j'ai senti la mélodie avant d'estimer la richesse de l'instrumentation, c'est aussi dans la peinture — je le disais tout à l'heure — le dessin qui m'a séduit d'abord, la grâce des lignes ; puis j'ai pris intérêt à la couleur, au jeu varié des lumières, aux secrets de la technique. Progression nécessaire dans l'intelligence des ouvrages.

En général, le sujet même du tableau ne retient guère mon attention : je veux dire le sujet pour le sujet ; ce n'est pas une leçon ou une reproduction banale que je demande au peintre, mais une émotion, un don de sa vie intérieure. De là, sans doute, mon peu de goût pour les tableaux à sujets mythologiques ou pour les froides compositions d'histoire ancienne. Je les accueille d'ailleurs en faveur de la beauté, quand ils nous la montrent. Si je me sens vivre pleinement aux premiers jours de la Renaissance, je me détache des temps qui la suivirent ; rien ne me fatigue comme les innombrables *quadri* des décadences, religieux ou païens, toute la queue de l'école italienne.

Le pathétique trop violent ne me touche pas ; la contorsion des romantiques m'est désagréable ; au geste excessif je préfère le geste discret. Je n'aime pas davantage les petites scènes vulgaires, les laideurs

bêtes, le lascif et le grossier. La caricature m'est presque pénible à voir, fût-elle de la main experte d'un Gill ou d'un Daumier. Si expressives qu'elles puissent paraître, ces déformations de la figure humaine, qui m'intéressent par l'habileté du trait, me choquent par leur grimace.

Peut-être le succès du paysage en notre temps correspond-il à une disposition singulière de la sensibilité. « Depuis que je me *mélancolise*, écrivait un jour Balzac, j'ai remarqué que l'âme s'ennuie des figures, et qu'un paysage lui laisse bien plus de champ. » J'y venais sans effort par la même voie qui me portait à la contemplation de la nature. De combien de faits psychologiques et sociaux l'histoire de l'art est l'expression et le durable témoin!

Ayant vécu aux champs, en pleine vérité des choses, je repousse dans le paysage, plus encore que dans le tableau de figures, le convenu, l'artificiel; il m'y faut la réalité, comme dans le portrait, la réalité interprétée par les yeux de l'artiste, mais non altérée au gré de sa fantaisie. L'introduction de scènes fictives y gêne mon imagination plutôt qu'elle ne la sert; je réprouve les changements apportés à la construction naturelle du site; je veux que le peintre ait senti la poésie du lieu, qu'il en ait compris l'accent, qu'il soit *sincère*.

J'accueille donc les nouveautés, quand elles nous sont données sincèrement, et je ne dédaigne pas de parti pris les œuvres des jeunes qui se flattent d'être des indépendants. Pas plus, toutefois, que je n'accepte en musique la phrase lâche et flottante, sans ponctuation,

l'abus des intervalles douteux, des sonorités acides, je ne me laisse séduire en peinture aux fausses applications de théories scientifiques mal comprises ou erronées, au lâché soi-disant voulu, et je ne saurais vanter des « qualités d'imperfection » pour des coups de génie.

Les impressions qui me sont venues des monuments comptent parmi les plus importantes, les plus riches de ma vie. Conduit à Avignon, vers ma neuvième année, pour entrer au collège, j'ai noté ailleurs « quel éblouissement me prit quand apparut sur le ciel la silhouette grandiose du palais des papes et de Notre-Dame des Doms assise sur son rocher, avec quelle curiosité je regardai la porte ogivale percée dans la muraille d'enceinte à créneaux et mâchicoulis... ». C'est l'ensemble si majestueux, cette fois, qui me frappait. Car je n'en étais pas à mes premiers étonnements. Encore tout enfant, lorsque mes parents m'emmenaient à Aix en Provence dans la vénérable voiture de famille, j'en admirais à ma façon les beaux hôtels, les tours, les églises. J'étais déjà sensible au grand caractère de ces nobles demeures, dont les siècles passés ont laissé jusque dans nos villages d'assez nombreux exemplaires, et je n'ai cessé de préférer la plus humble et pittoresque maison de ferme à tant de bâtisses neuves, platement bourgeoises.

On se figure mon émotion quand je visitai plus tard, étant parvenu à l'âge d'homme, les magnifiques édifices de la vieille France, cathédrales, châteaux, monuments

civils. Dans le midi — sud-est et sud-ouest — j'avais admiré surtout le roman ; dans le centre et le nord, ce fut l'ogival : j'entrai pleinement dans cette poussée de jeunesse, dans ce rêve d'idéal, le plus beau sans doute que les hommes aient réalisé avec la pierre depuis la ruine du monde ancien.

Je suis toujours surpris que tant de gens prétendus instruits ou philosophes jugent avec dédain plusieurs siècles d'histoire sans tenir compte de cette floraison de tous les arts. J'accorde peu de valeur à ces jugements qui se fondent sur des comparaisons insuffisantes entre un passé que l'on déprécie et un présent que l'on surestime. Qui ne sait pas voir l'âme d'une époque en ignore tout. Mes faibles efforts pour comprendre les âges disparus, et je ne parle pas seulement de l'âge chrétien, me devaient garder moi-même d'une sotte intransigeance dans mes spéculations ultérieures.

Mon goût ne s'attachait du reste, je l'ai dit plus haut, exclusivement à aucun style. Ce que j'ai toujours recherché, c'est une large ordonnance, un « parti » clair et sensé, comme disent les architectes. Dans la période gothique, je préfère le simple au flamboyant ; j'aime l'élégance française des dix-septième et dix-huitième siècles ; je veux que l'opulence n'exclue pas la sobriété. Ce que je ne peux souffrir, c'est la lourdeur qui écrase, les entassements incohérents, les richesses de mauvais aloi, les formes étranges, le mélange barbare d'idées empruntées à des arts qui ne sont pas du même climat. J'éprouve une sensation d'étouffement devant les casernes que les conditions

économiques de la vie moderne nous contraignent d'habiter; la vue m'en cause un véritable malaise, et j'en arrive parfois à détester une civilisation qui nous accable de ses laideurs.

Je m'abstiendrai de désigner les ouvrages qui me plaisent entre tous ou qui me déplaisent. La besogne serait fastidieuse, et de plus elle ne prouverait guère. Combien de peintures, de statues, de monuments j'omettrais, faute de les connaître ou de les avoir revus ! L'émotion qui nous vient des œuvres d'art dépend souvent du moment, du lieu, d'une disposition accidentelle; l'intensité même de l'émotion n'en assure pas toujours la durée ou le retour certain, et l'admiration a ses caprices : elle est faite d'éléments nombreux, données de la passion ou de la raison, qui prédominent tour à tour et ne nous laissent presque jamais paraître exactement le même personnage.

A peine osé-je marquer les caractères qui me restent *constamment* agréables. Je les trouve fréquemment dans notre art français, depuis nos vieux peintres, statuaires et maîtres d'œuvre jusqu'à ceux de notre temps. Il convient, je le sais, de faire ici la part de l'accoutumance au climat d'art qu'ils ont créé, et j'ai hâte d'ajouter que mon admiration ne s'arrête pas à eux. Mais enfin, et sans leur donner pour cela le premier rang, leurs qualités propres me demeurent sympathiques : ils gardent le souci d'un réalisme qui se défend d'être brutal, d'un idéalisme qui ne tombe pas dans l'abstraction; ils ont de la distinction et du charme, de la clarté et de la mesure. Puissent-ils demain, nos

architectes avant tous, à défaut de grande invention, ne pas verser au moins dans les modes détestables qui menacent de nous envahir! C'est assez de monuments hybrides, de formes illogiques, de fers tordus, de tons à donner la fièvre... Mais ne dépassons pas les bornes de notre esquisse.

Je viens à la poésie et retourne à mes années de collège. L'influence des études classiques y était toute-puissante. J'avais dix ans à peine, qu'on me mit au latin. Je n'avais su jusque-là que mes Fables de La Fontaine, que je goûtais à la façon des enfants. Maintenant ce fut Virgile. Je n'ai jamais oublié ma vive jouissance à percevoir pour la première fois l'harmonie du vers virgilien, et je ne peux redire la première églogue sans retrouver cette impression fraîche encore.

Quelques passages me touchaient particulièrement, l'apostrophe du berger à ses chèvres, le *Canet frondator ad auras*, le *Claudite jam rivos*, le *Majoresque cadunt altis de muntibus umbræ*. Ces tableaux qui m'étaient familiers ouvraient la voie à mon imagination. Né dans un pays où croissent le chêne blanc et l'yeuse, le *quercus* et l'*ilex* du poète me disaient plus de choses aussi que le *fagus* ne m'en pouvait dire : je ne connaissais pas alors cet arbre magnifique.

Et puisque je parle du *fagus*, il me souvient que, me trouvant à déjeuner à Honfleur avec des parents, voici près de vingt années déjà, sur la côte de Notre-Dame-de-Grâce, le répétiteur des vacances de nos jeunes gens se prit à réciter le vers connu :

Tityre, tu patulæ.......

Nous étions couchés sur le gazon et jouissions de l'ombrage, si délicieux par cette chaude journée de soleil. La citation venait à propos. Mais le pauvre homme ne se doutait pas que nous reposions justement à l'ombre des hêtres; et quand je lui dis : « Mais c'est du hêtre », il demeura coi.

Et vox in faucibus hæsit.

Demandez donc un enseignement vivant du latin à des perroquets de cette espèce!

Enfant, je ne m'intéressais vraiment, dans les poètes, qu'aux choses vécues, proches de moi. C'est pourquoi, je le suppose, je ne goûtais pas beaucoup Ovide (nous en lûmes peu), et pas toujours Horace lui-même. Horace est une nourriture qui convient plutôt à l'âge mûr; il exige, pour être compris, une expérience personnelle de la vie.

Avec Horace, du reste, j'avais le regret de ne pas sentir nettement la musique de ses vers, à part l'hexamètre qui est plus voisin des nôtres; elle est à peine saisissable sans l'accent juste et la connaissance de la métrique latine. Ce n'était pourtant pas faute de m'y appliquer; je savais assez bien la « quantité », à force d'avoir feuilleté le Quicherat; il n'est pas jusqu'au grec où je ne prisse soin de noter les signes diacritiques avec correction : effet sans doute du même souci de l'ordre que j'apporte dans le train ordinaire de la vie et qui me semble allié de près à mes sentiments de moralité et d'art.

Encore une remarque au sujet d'Ovide et des

Métamorphoses. J'avais peu d'attrait pour les fables de cette sorte ; la mythologie m'inspirait de l'ennui dans les poésies anciennes : j'en excepte Homère, où elle est plus simple, et non pas Euripide, qui commence à allonger ses histoires. Je n'ai lu d'ailleurs que beaucoup plus tard les tragiques grecs, en vue d'un travail personnel dont ils devaient former le fond.

J'aimais donc Virgile. J'aimais aussi — sans parler de notre théâtre classique et des bribes de notre seizième siècle — le *Super flumina* de Malfilâtre, les *Adieux à la vie* de Gilbert : mon premier essai, je crois, fut une imitation de cette dernière pièce ; la mort a sa poésie, quand elle est loin de nous, et ce qui importe le plus, dans la ferveur de l'adolescence, ce n'est pas le sujet de l'émotion, mais l'émotion elle-même. En revanche, le J.-B. Rousseau me fut odieux ; la fameuse *Ode au comte du Luc*, que nous devions apprendre par cœur, m'était insupportable par son « savant désordre » ; aucune note, ici, qui pût toucher une âme jeune.

De mon premier contact avec l'école romantique je n'ai pas grand'chose à dire, sinon qu'il m'a été difficile d'accepter le théâtre de Hugo, par exemple. Ce théâtre me parut d'abord, malgré que j'en eusse, faux et trivial, violent et froid ; la facture même du vers m'y était souvent déplaisante, la prose lourde et peu naturelle. Et cependant je m'acclimatai sans peine dans l'œuvre de Shakspeare, dans celle de Schiller et de Gœthe. Aujourd'hui même je donnerais bien des volumes du *Répertoire* pour les modestes *Comédies et Proverbes* de Musset.

La poésie lyrique de la nouvelle école me séduisit au contraire tout de suite. Mais, faut-il que je l'avoue, j'en suis un peu revenu. Ordre et solidité de la pensée, sobriété des moyens, conception large de la vie sociale, ces qualités premières n'éclatent pas toujours dans certaines pages grandiloquentes, faites d'adjectifs, d'accumulations de mots et d'antithèses, qui entraînent l'admiration par leur masse plutôt que par leur justesse. Mais c'est ici la dernière étape de mon développement. En dépit de l'éducation classique, l'élève de province débutait par être — vers 1860 — un romantique attardé, à quelques égards du moins. Et j'ai prisé en ce temps les pièces les plus diverses, les unes pour leur richesse d'images, leur fantaisie ou leur grâce, les autres pour leur accent passionné ou leur allure philosophique, sinon parfois pour leur sensibilité maladive et leur creuse rhétorique.

Hormis quelques pièces rares, la poésie se fane vite ; elle vieillit avec nous. Je n'essaierai pas d'y faire le tri ; la besogne serait inutile ou incertaine. Seule une exacte analyse de notre nature affective, en ses rapports ou en ses conflits avec le moi intellectuel, nous pourrait livrer le secret des variations de notre goût, de nos préférences et de nos détachements. Grave problème d'esthétique encore débattu.

De bonne heure, on me permettra de le redire, j'ai aimé la vie rustique et recherché une demi-solitude. Je me plaisais au grondement de l'orage dans les collines, aux impressions sévères autant qu'aux aspects

joyeux de la nature. J'en sentais avec une émotion intense les contrastes parfois si saisissants, le subit assombrissement du paysage ensoleillé, ou bien le déchirement de la brume argentée d'où la vallée émergeait tout à coup comme d'un océan sans fond et sans limites. Les œuvres humaines, malgré le plaisir qu'elles me donnent, le cèdent pour moi de plus en plus au charme des spectacles naturels; si je détache avec peine mes yeux d'un tableau de maître, il m'en coûte de m'enfermer entre les quatre murailles d'une salle.

Imaginatif, impressionnable et curieux, comme les enfants le sont, des histoires racontées, je l'étais aussi de choses plus exactes : je voulais savoir les noms des insectes auxquels je donnais la chasse, des plantes que je cultivais dans mon jardinet. Bref, il existait en moi — le fait est peut-être assez fréquent — deux tendances opposées, dont l'une me portait vers la science, l'autre vers la poésie. J'ai toujours été partagé entre un être raisonnable, positif, disposé à un optimisme confiant, et un être sentimental teinté de pessimisme. Après un assez long temps d'union parfaite, chacun de ces *moi* a commencé de vivre sa propre vie, tantôt se prêtant secours et tantôt se contrariant, sans que jamais l'un ait réussi à évincer l'autre.

On ne s'étonnera guère, après cette confession, que je goûte avec un égal plaisir ces deux sortes de poètes quelquefois si opposés, les poètes musiciens et les poètes penseurs. J'apprécie hautement la poésie philosophique; peut-être même l'ai-je d'abord estimée avec excès. Mais je crois bien que le charme de la musique,

auquel je ne cessais pas pour cela d'être sensible, me pénètre davantage, à mesure que ma partie intellective ne prétend plus imposer le ton à ma partie sensitive.

Ce n'est pas, certes, que je sois porté au mysticisme; jadis même je rangeais sous ce mot toute espèce de métaphysique, en quoi j'avais tort, avec la plupart des positivistes. J'ai tâché de comprendre et de dépeindre l'état mystique, sans y participer ni le pouvoir vivre. Si ma raison s'en accommode mal dans un ouvrage de philosophie, j'y suis moins rebelle dans l'œuvre d'un poète, à condition que la sensation soit courte. J'irai aussi en littérature — toujours en passant — jusqu'au merveilleux et au fantastique, jamais au macabre, aux visions délirantes et aux lourds cauchemars. Je ne lirais plus alors en artiste, mais en psychologue, en médecin.

Il ne me déplaît pas que le mot évoque parfois l'émotion plutôt qu'il ne l'exprime. Ce pouvoir évocateur, pour moi du moins, ne dépend pas d'un phénomène de synopsie (je ne vois pas de couleurs associées aux voyelles); il vient le plus souvent d'une perception rappelée ou suggérée. Ainsi telle expression des conteurs naïfs, *la claire fontaine*; telle ronde d'enfants, *Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés...*

Pareilles aux poésies des peuples primitifs, elles valent moins, — je parle de nos rondes, — par le sens des paroles que par le rythme, par le chant, auquel les mots ne servent guère que de points d'appui. Et vraiment, à bien y réfléchir, je ne saurais décider si le pouvoir évocateur appartient plutôt à l'image suggérée,

ou à la musique et au son des voix, dans l'émotion que me donnent ces jolies suites de mots simplement jetés au fil d'une mélodie.

L'évocation d'un état affectif sans thème défini, tel serait donc mon cas. J'accepte le symbolisme dans tous les arts. Je veux seulement que la phrase reste correcte et assise dans la musique, que la figure soit « sue » dans la peinture, que le symbole soit transparent et le rythme juste dans la poésie ; je veux que chaque art respecte sa technique, que l'expression ne cesse jamais d'être logique et intelligible.

« Tout en me laissant bercer au son des mots, écrivais-je naguère à un de nos poètes, je ne suis pas fâché de les comprendre. » C'est trop demander, dit-on ; le symbolisme — le mysticisme son père — seraient inconciliables avec le vocabulaire, avec la correction du dessin et de l'écriture musicale. J'avoue, en ce cas, n'y rien entendre ; c'est une éducation à recommencer.

Il ne paraît pas, d'après les recherches les plus exactes, que la poésie soit née de l'amour, comme on l'avait pu penser : la guerre et la chasse restent les thèmes préférés dans les tribus primitives. Mais elle en est devenue le plus éloquent et insidieux langage, à mesure que le sentiment lui-même s'est affiné, compliqué on perverti. Sa puissance, de nos jours, dépend en partie du tempérament des individus, et nous la voyons décroître à l'ordinaire avec l'apaisement des sens. Il ne manque pas, toutefois, de jeunes gens qui s'y montrent peu sensibles, quoique délicats ou

sensuels : moins « chauds de tête », peut-être, ou moins imaginatifs, je n'en déciderai pas. Un élément perturbateur intervient aussi, ce qu'un de mes vieux amis appelait le « bouillon scolaire ». Mais je n'en veux pas dire de mal ; un arrosage intempestif hâte le levage ou pourrit la graine, selon le terrain et la saison, et le jardinier est chargé de trop de soins pour veiller à tout.

Un romancier trop vanté avouait un jour — la chose est assez malaisée à dire — qu'il ne pouvait s'empêcher d'entrer dans l'action quand il écrivait certaines pages... Je ne cherche pas ce genre d'excitation dans le roman, et, si c'est à quoi il vise, je n'éprouve que de la répugnance pour l'œuvre et pour l'écrivain. Combien semblent innocentes les alertes polissonneries des vieux conteurs auprès de ces ragoûts indigestes !

J'ai lu peu de romans. On s'y intéresse d'autant moins, je crois, que l'esprit a d'autres curiosités. L'observation des caractères sur le vif m'attache plus que leur interprétation par les romanciers, sauf les cas assez rares où leur regard porte plus loin que le nôtre et fouille plus profondément. Encore aurais-je plus d'attrait pour le roman de bravoure et d'aventure que pour les pénibles analyses qui se parent des couleurs de la psychologie : j'y trouve une sorte de récréation des muscles, un exercice gratuit de l'imagination.

Une nouvelle courte me plaît mieux qu'un long récit : il m'y faut la netteté, la grâce ou l'émotion, une langue pure, — l'art enfin. Non pas un art mièvre, chatouillant ou larmoyant ; je m'en fatigue vite, plus

vite encore des lourdes « épopées » en prose, des « histoires naturelles » où la prétention scientifique gâte le roman et le roman la science.

Tel prétend à la force, et n'est que brutal. Tel autre veut être profond, qui tombe dans l'obscurité ou l'emphase. Ces défauts-là me choquent extrêmement; je ne pense pas être exclusif en littérature, et je n'ai de parti pris contre aucun auteur et aucune école, mais je deviens très impatient de l'adjectif, de l'enflure, de l'éloquence à coups de marteau. Il se peut même que j'en arrive à pousser trop loin cette aversion.

Un ami des plus lettrés me citait dernièrement, au cours d'une causerie, ce début d'une tirade de Hugo, dont il vantait l' « envolée » :

> Nos destins ténébreux vont sous des lois immenses
> Que rien ne déconcerte, etc.

Je ne pus m'en défendre, je l'interrompis au premier vers. — Eh quoi, lui dis-je, non sans forcer un peu la note, déjà deux adjectifs, dont le second au moins est inutile et impropre! En vérité, je ne vois ici que la paraphrase d'une réflexion vingt fois exprimée avec plus de concision et de force en humble prose ou dans la langue des dieux... — Beaucoup se récrieront. J'aurais pu choisir un exemple moins compromettant et ne pas m'attaquer au monstre. Ces traits légers ne sont pas pour entamer gravement sa rude écaille.

Un aveu de plus ne me chargera guère. Je confesserai donc, si grande que soit la renommée du poète, qu'il me fut difficile, il y a quelque trente ans, de lire jusqu'au bout le *Qaïn* de Leconte de Lisle; j'ai essayé

depuis sans mieux y réussir. J'apprécie son art, j'admire ses vers magnifiques; mais il n'est besoin d'une telle dépense de rimes rares pour me toucher. *Toucher* n'est pas le mot propre ; les purs Parnassiens n'avaient cure de nos pauvres *mortalia corda*. Ils ont eu tort cependant, je le soupçonne. Hugo n'était pas moins « artiste » que Leconte de Lisle, et Dieu sait s'il a ciselé des strophes! mais il est vivant (1). Lamartine, si enchanteur par sa musique, et jusqu'en ses négligences, est un grand humain. Musset, plus individuel, palpite, souffre, et chante à souhait. Si le bon Gautier veut être de marbre, son contact ne glace pas.

J'aurais fort à faire, on le voit, de débrouiller les motifs assez compliqués de ma critique. J'ai plaisir aux œuvres les plus diverses ; l'estime que je fais de la sobriété classique ne m'interdit pas d'apprécier à sa valeur l'opulence des formes, des couleurs, du style. L'art de Florence ne me rend pas aveugle à celui de Venise. Sophocle ne me voile pas Shakspeare. Ce sera tantôt la qualité des mots et leur arrangement, tantôt la force de la pensée, tantôt la sincérité de l'émotion et du cri qui me saisira. Et je présume que nous sommes tous naturellement ainsi. Il a fallu qu'on se sermonât et s'entraînât pour nourrir certaines admirations. Mainte gloire a peu de solidité.

Laissons de côté les ambitieux systèmes, conclurais-je volontiers, et confions-nous bonnement au sentiment. A condition, me hâterais-je d'ajouter, que le

(1) Je voudrais oublier le Victor Hugo imprudent et intempérant déclamateur, qui me reste franchement antipathique.

sentiment ait aussi sa discipline. Et comment penser qu'il soit jamais sans raison, quoique sa règle ne soit pas nécessairement celle de la raison?

II

Entendre musicalement est autre chose qu'*entendre* simplement. Mon oreille est fine et perçoit les bruits les plus légers ; je reste néanmoins un auditif médiocre pour les sons musicaux : l'image que j'en ai est synthétique plutôt qu'analytique (1).

Je suis incapable d'apprécier la hauteur « absolue » des sons. Bien que le *la* du diapason demeure gravé dans mon oreille, il m'est difficile de situer les autres notes dans leur gamme en les rapportant à ce point fixe. L'appréciation indirecte des hauteurs de l'échelle n'en saurait suppléer d'ailleurs l'appréciation directe. Dans le jeu d'un instrument tel que le violon, la note à attaquer après un repos, sur la chanterelle par exemple, ne m'est pas donnée intérieurement d'une manière certaine, immédiate ; il faut que je la réveille en la plaçant dans une suite commencée, ou dans un accord ; ou bien encore, il faut que je me fie au mécanisme de l'instrument, à l'habitude motrice.

L'élément moteur s'accuse, en effet, assez nettement dans ma pratique musicale, comme dans celle de tout auditif imparfait. L'élément visuel y joue également

(1) Sur cette distinction importante, je renvoie à ce que j'ai écrit dans *Mémoire et Imagination*, p. 45. Paris, F. Alcan, 2e édit., 1904.

son rôle. La seule audition d'un motif ne suffit pas, ou ne suffit que rarement, à l'inscrire dans ma mémoire en son entier; je recourrai, pour le rétablir, à des mouvements du gosier, à la répétition des paroles, si c'est un chant, etc. Mais quand j'ai lu le motif, que je l'ai déchiffré avec les yeux et reproduit avec les doigts, j'ai chance de le retrouver sans peine : trois sens collaborent ensemble cette fois, et l'oreille contrôle du moins la phrase qu'elle ne me dicte pas.

Quand je redis un motif mentalement, je sens des mouvements non douteux au niveau de la glotte. Que je les réprime, je cesse d'entendre, le chant s'éteint; il se ravive, dès que je ne me contrains plus. Je ne dis pas que cette articulation sourde, cette ébauche motrice, me donne le son ; mais elle remplace en quelque manière l'audition réelle, et soutient la reviviscence du motif; un chant intérieur n'existe pas pour moi à l'état pur, sans des connexions organiques subtiles et diverses.

J'avais, en musique, l'appréciation délicate des nuances, la lecture juste, ou assez juste, pour le sentiment et pour le rythme; il me manquait la mémoire spéciale nécessaire, je dirais même les mémoires spéciales indispensables, car c'est une autre remarque à faire que mes doigts, en dépit d'une adresse naturelle pour toute sorte d'ouvrages, demeuraient rebelles à rendre les traits difficiles. Je n'étais pas né pour devenir jamais un bon exécutant, soit que l'oreille ne conduisît pas sûrement ma main, soit que ma main ne se pût pas affranchir complètement de l'oreille.

Peut-être serais-je plus apte à discerner sponta-

nément et à reconnaître la gradation des couleurs que celle des sons : des expériences précises me manquent sur ce point. Une forte myopie (naguère — 13 à l'œil gauche, — 15 à l'œil droit) m'empêche de voir distinctement les détails, sinon avec des verres, mais non pas de me rappeler un ensemble vu.

Je ne peux provoquer en moi le phénomène de la couleur complémentaire, « les yeux fermés ». Je ne saurais non plus « visualiser » en ses détails une page d'écriture; je la vois vaguement, en sa disposition générale, sauf certains signes, certaines places, qui sont plus distincts.

Je ne me flatte pas davantage de revoir avec une exactitude rigoureuse une figure humaine, un animal, un tableau, un site. Je ne doute pas cependant qu'un exercice assidu eût développé ma mémoire visuelle plus complètement que ma mémoire auditive, et la peinture m'eût été, je crois, moins fermée que la musique. Il se peut, du reste, que le rôle respectif de ces mémoires, dans les deux arts, ne soit pas équivalent.

J'ai dans mes cartons un spirituel dessin à la mine de plomb, — un chien occupé à chasser pour son compte aux bords d'un marais, d'où s'enlève à tire-d'aile une file de canards sauvages. Je le tiens d'un ami, architecte distingué et ardent chasseur, mort aujourd'hui, qui s'était amusé, tout en causant avec moi, à reproduire cette scène. Son habileté à manier le crayon lui venait d'enfance, ce qui est le cas pour la plupart des peintres. Cette habileté me fait défaut. Tandis que j'imagine assez vivement un sujet quelconque, je me

trouve embarrassé pour donner sa forme à mon image mentale. Il me souvient que M. Binet m'ayant prié un jour, au laboratoire de la Sorbonne, de traduire ce thème convenu, — *un homme qui ramasse son parapluie*, je me représentai aussitôt la scène ; mais je la rendis très bêtement, et d'autant plus mal que le crayon était dur, le papier lisse.

Insuffisante indépendance des mouvements, ou direction trop incertaine des yeux, ce seraient pour le dessin les empêchements que j'ai dits pour la musique. La mémoire ne serait pas seule en cause, puisque l'inhabileté se trahira dans la copie d'une page mise sous les yeux aussi bien que dans l'invention. Il y a là un problème particulier, difficile à résoudre, celui du don inné du dessin que certains possèdent (Horace Vernet et Regnault, par exemple), alors que d'autres qui ont été également des peintres de mérite (ainsi Chintreuil) en étaient privés entièrement.

A défaut de ce don, ce que je vois le mieux et me rappelle, avec la tonalité de l'ensemble, c'est la proportion des masses dans le paysage, des parties dans la figure. Un pareil sentiment de l'ordonnance, à moitié « intellectuel », me guide dans la musique ; et ce sont là des qualités qui peuvent donner un amateur, mais qui ne sauraient faire un artiste complet ni conduire personne à l'excellence. J'avais le goût, en un mot, et je n'aurais pas manqué de persévérance ; mais les instruments essentiels de la vocation m'étaient refusés.

Aussi m'étonné-je toujours que des pédagogues

instruits en psychologie gardent l'illusion de créer des peintres ou des musiciens à volonté. J'ai souvent bataillé là-dessus avec mon regretté ami, si judicieux pourtant et si fin, Bernard Pérez. Il avait des préjugés jacobins qui le retenaient d'accepter l'évidence en cette matière, et il s'indignait presque de m'entendre dire qu' « une culotte usée sur les bancs de l'école ne fait pas un savant ». On y userait, hélas! jusqu'à sa dernière sans pouvoir acquérir l'oreille qu'on n'a pas.

Le souvenir que j'ai d'un lieu s'allie quelquefois à des mouvements; il se peut que je le parcoure en pensée. Mais ce n'est alors que le lieu, ce n'est pas le paysage proprement dit. Un paysage se construit plutôt dans ma mémoire à la manière d'un tableau, sans doute par suite de l'habitude prise de le construire ainsi en faisant du paysage d'après nature. Le souvenir que j'ai d'une personne ne s'établit pas de la même façon: je vois la figure en des positions diverses, caractéristiques. Je n'ai pas fait de portraits, et je ne subis donc pas cette fois une habitude.

Sur nature, j'ai coutume de m'arrêter à un point du paysage, celui où il fait tableau. Si pourtant mon corps ne se déplace pas, après que j'ai choisi un point de vue pour regarder, mes yeux pénètrent dans le paysage, ils caressent les contours, fuient vers les lointains; je dirais même que j'ai alors une sorte de sentiment corporel de l'espace, qui doit se traduire par des ajustements musculaires internes ou faiblement extériorisés.

De même, à l'intérieur d'un monument, il est deux ou trois points de vue que je préfère et où je reviens après m'être déplacé. Lorsque j'avance dans le monument, surtout dans une de nos grandes cathédrales, une émotion positive naît d'ailleurs en moi des changements que reçoit la perspective, du nouveau balancement des lignes qui semble prêter vie à la construction. Les conditions de la perspective font aussi que mes mouvements oculaires sont plus prononcés. Mon sentiment corporel de l'espace s'accuse en même temps davantage, non pas en raison de ces mouvements des yeux, mais parce que, sous les voûtes hardies de l'édifice, la victoire de l'équilibre architectural, si j'ose dire, m'impose des sensations d'effort diversement localisées, alternant avec une sorte d'*état de silence* des organes.

Le sentiment de « bien-être organique » éprouvé devant les œuvres de l'art ou les spectacles de la nature, me semble traduire une *facilité*, une *amplitude fonctionnelle*, qui fait qu'on se sent vivre plus pleinement. Quelque chose répond réellement en moi aux métaphores du langage, — lignes qui s'élancent, groupes qui s'équilibrent, voûte basse qui écrase l'âme, etc., et ces métaphores, à mon avis, ont été créées, presque toujours avec bonheur, pour exprimer des états positifs.

Devant les statues, mon attitude me semble commandée par la conception même de l'artiste. Je ne recherche guère, pour la *Vénus de Milo*, que deux points de vue ; pour le *Faune à l'enfant*, plusieurs.

Je tourne autour de l'*Achille*, de la *Vénus accroupie*, afin d'en jouir davantage. Le bas-relief, qui ne le permet pas, me cause parfois une déception. L'image prise des places choisies demeure assez nette dans mon souvenir.

Il est des arrangements de plans et de lignes qui sont *faux*, et me contrarient : telle une perspective trop précipitée. Le « perspecteur » de profession a ses règles, on le sait, dont le sentiment du peintre ne s'arrange pas toujours.

En présence de la difficulté vaincue, de l'équilibre réalisé, il existe en moi des tendances à traduire mon impression par des mouvements corrélatifs. Mais il me semble que j'ai l'idée de ces mouvements plutôt que je ne la transforme en acte, et que d'ailleurs cette idée, de quelque façon qu'elle s'ébauche objectivement, n'en est pas moins partie intégrante du sentiment que j'éprouve devant l'œuvre architecturale. Il me faudrait faire effort pour arrêter ces tendances motrices, et cet effort même détournerait mon attention, troublerait mon sentiment. A plus forte raison un geste antagoniste les empêcherait-il.

Dès qu'il s'agit de mouvements, je le répète, ce sont, en ce qui me concerne, des mouvements à peine indiqués, une ébauche muette, pour ainsi parler, de ma représentation mentale. Un geste très expressif provoquera ordinairement une représentation plus énergique, plus riche en éléments moteurs. Les mouvements pourront aussi s'accuser davantage, selon que le geste est plus ou moins familier ou que l'imita-

tion en est plus facile. L'habitude de prendre la pose doit accentuer ces états chez le peintre, le sculpteur. Un statuaire me confiait qu'il ne pouvait s'empêcher devant le superbe bas-relief de Rude, le *Départ*, de prendre l'allure du motif, et il illustrait son dire par sa mimique.

Ces quelques notes suffiront à montrer, au moins dans mon cas particulier, le rôle des mouvements, soit comme révélateurs de l'émotion, soit comme facteurs, à quelques égards, de la perception esthétique visuelle et, partant, de la jouissance d'art.

Ce rôle n'est pas moins marqué dans la perception esthétique auditive. Le souffle se ralentit ou se précipite, le cœur bat plus fort ou semble s'arrêter, la phrase nous agite ou nous berce jusqu'à imposer une allure rythmique au corps entier. Il conviendrait néanmoins de recourir à l'expérimentation pour apprécier avec exactitude les variations de nos rythmes vitaux — circulation et respiration — dans l'audition de la musique et ne pas se laisser tromper à des apparences.

Tandis que j'écoute, je ne *vois* pas, je n'évoque ni figures ni paysages; j'ai l'illusion de respirer dans une atmosphère de qualité particulière, dans un air élastique et vibrant. Je ne sais que faire de mes yeux : si je les ferme, les sons me paraissent s'obscurcir peu à peu, comme si les impressions lumineuses renforçaient les impressions auditives ; que je les fixe sur un point, ce sera peut-être un détournement de l'attention ; le mieux est qu'ils flottent sans regarder. Tout au plus aurais-je, fugitivement, la vision imprécise d'un trait sur les por-

tées; ou bien suivrais-je d'un chant intérieur le dessin de la phrase, si même je n'ai la sensation d'en palper, en quelque sorte, les contours du bout du doigt.

De même que je ne vois pas en écoutant, il ne m'arrive guère, sinon après coup, d'associer une mélodie à la vue d'un tableau, et je ne trouve point de cas à citer où le souvenir de quelque thème aurait secondé ou entravé mon impression présente. Je sens seulement que tel rythme musical, une phrase du *Barbier*, si l'on veut, gâterait l'émotion que me donne l'*Ève* de la chapelle Sixtine. Mais ce n'est là que la preuve indirecte d'une adaptation rythmique qui serait créée par l'œuvre d'art « vue »; on pourrait objecter aussi qu'il s'agit moins, dans les exemples de ce genre, d'un antagonisme des rythmes vitaux que d'une simple disconvenance des sentiments propres à chaque œuvre.

Il advient encore que l'émotion nous entraîne dans son courant : on perd pied, et l'on ne sait plus être où l'on est. Je me rappelle, un soir à la salle Pleyel, m'être levé à demi de mon fauteuil à l'audition d'un trio de Beethoven. Ce ne sont pas, cette fois, de vrais phénomènes accompagnateurs, révélant un rythme interne qui serait facteur de l'émotion esthétique, il ne s'agit que d'effets consécutifs. Rares ne sont pas les états où le gouvernement de nos réflexes nous échappe en partie et ne relève plus que de l'éducation et de l'habitude; la tension nerveuse arrive à ce degré qu'une détente se produit nécessairement; ne se trahit-elle au dehors que par des signes à peine visibles. Mais dans les moments d'attention profonde, dans les minutes d'extase,

c'est l'arrêt, semblerait-il, de tout mouvement, geste ou chant intérieur ; on est replié sur soi au point d'être hors de soi ; plus rien ne vient à la conscience.

Les notes que l'on vient de lire étaient mes réponses à un questionnaire concernant *le rôle de l'élément moteur dans la perception esthétique visuelle*, que m'adressa, en 1901, Mme Vernon Lee. Les vues théoriques de l'auteur se sont depuis quelque peu modifiées, à en juger par ses articles récemment publiés dans la *Revue philosophique* (1904), et je ne suis pas éloigné de penser que ses observations nouvelles conduisent à des conclusions assez voisines des miennes.

Les mouvements, écrivais-je ailleurs, ont une réelle importance comme éléments de l'émotion. L'aspect moteur du phénomène ne dépend pourtant pas uniquement et absolument de l'œuvre même ; il peut dépendre encore, il dépend souvent d'idées, de sentiments antérieurs et étrangers : nous voyons la disposition à admirer préexister aux états moteurs qui accompagneront l'impression actuelle, ou bien ces états ne pas se produire quand l'admiration est contrariée par des préjugés. Que l'on veuille bien noter les impressions différentes éprouvées devant un même monument par des artistes d'un tempérament opposé ; que l'on s'interroge soi-même et fasse l'histoire des variations de son propre goût, indépendantes à coup sûr des réactions motrices qui viennent renforcer ensuite et consolider les nouveaux états de l'âme !

Mais laissons cette discussion. Si j'ai cru devoir

reproduire ici mes notes, je l'ai fait surtout à dessein de compléter mon esquisse, et j'y dois ajouter quelques traits encore. Nos jugements sur l'art, nos théories esthétiques, ne sont pas sans relation avec notre nature individuelle; il se pourrait même que cette analyse, où je m'excuse de m'attarder ainsi, jetât un peu de lumière sur cet autre et difficile problème : la loi de constitution de la mémoire.

L'importance de l'élément visuel chez un myope risque de passer d'abord pour un paradoxe. Mais l'imperfection de l'organe n'atteint pas le centre nerveux de la vision; qu'une vue courte livre au cerveau des matériaux défectueux, les fonctions intellectuelles n'en seront pas davantage déplacées ni altérées. Quelle que soit, du reste, l'explication, les faits sont là.

Au collège, la parole du maître ne me suffisait pas. Il me fallait le livre, — la *réflexion* sur le texte du livre.

J'ai une mémoire très fidèle des chiffres, des dates d'histoire. Si je cherche une date, elle m'apparaît : je la vois inscrite — ou plutôt je l'inscris mentalement — entre des parenthèses; je ne peux guère la penser ou la dire de vive voix sans imaginer l'écriture. Quoique j'aie délaissé la chimie depuis mon temps d'école, nombre de formules me restent toujours présentes.

Les sons d'une langue étrangère ne se fixent pas d'un seul coup dans mon oreille. La vue des mots écrits m'est un secours à peu près indispensable : *entendre* m'est plus difficile que comprendre. Une orthographe purement phonétique aggraverait pour moi la difficulté

de la lecture, et, je n'hésite pas à l'ajouter, de l'audition même : les particularités orthographiques de syllabes ou de mots ayant même son me servent, en effet, à les reconnaître, à les distinguer visuellement, et le mot entendu s'éclaire pour moi de la représentation du mot écrit. Ces particularités, en outre, ayant leur raison dans l'étymologie, le sens critique intervient enfin et m'est aussi un utile guide. Je comparerais volontiers une langue à une plante : coupez ses racines, elle ne tient plus au sol.

Une tendance marquée à la représentation visuelle des objets exclut souvent, a-t-on dit, la pensée abstraite. Il s'en faut que cette tendance soit marquée chez moi à ce degré. C'est une exigence constante de mon esprit de résumer, de grouper, jusqu'à m'égarer dans les classifications. La faculté logique me paraît avoir joué dans ma vie un rôle prépondérant; elle se manifeste avec évidence dans le travail de ma mémoire. Qu'il s'agisse d'apprendre ou de me rappeler une pièce de vers, une page de musique, l'arrangement et le réveil des images ne se feront pas sans une participation consciente du cerveau, sans un effort d'attention voulu ou remarqué. Ma mémoire de raisonnement, — mémoire des idées ou des faits et des liaisons de faits, — quoique non exceptionnelle, est beaucoup plus développée et plus riche que ma « mémoire d'écho » : on voudra bien me passer l'emploi inusité de ces termes, dont l'opposition ressort assez clairement.

Je pourrais donner quelques exemples. Mais je ne veux pas prolonger cette digression. Un mot main-

tenant sur la mémoire affective, et rentrons par ce chemin dans notre sujet.

Les émotions laissent en moi une trace profonde. Je me rappelle les événements pénibles, les heures cruelles, plus vivement encore que les moments heureux; le rappel soudain d'une tristesse passée me gâtera une joie présente, plutôt que l'évocation d'une joie ne me fera oublier une tristesse. L'émotion que je revis ne se détache pas des circonstances, du milieu précis et de la figure des personnes. Je ne pourrais citer d'exemple personnel tendant à démontrer l'existence d'un souvenir affectif dégagé des impressions originelles.

J'aurais incliné, il est vrai, à traduire dans la langue des poètes des états vagues de la sensibilité ; je donne volontiers forme et couleur à des résidus d'émotions anciennes. Mais ce travail de mon imagination ne me paraît pas déceler la présence d'un fait de mémoire affective pure : pareille expression ne pouvant s'entendre que d'un état déterminé et qui revivrait en nous abstrait de toute image, sans quoi il n'existe rien d'autre qu'une *disposition* de l'âme, dans laquelle cet état particulier entre pour composant avec beaucoup d'autres.

Ce n'est pas que je refuse d'admettre cette forme de la mémoire; la doctrine même de l'évolution — prudemment limitée à la structure psychologique de l'individu humain — l'implique ou la laisse supposer. Je m'en tiens à ma propre expérience, aux souvenirs affectifs tels qu'ils m'y sont donnés. J'ai cru pouvoir

en attester la force et la durée. Ils me semblent, au surplus, former dans ma vie un système séparé, qui serait organisé et agissant par soi, indépendamment de ma nature intellectuelle; celle-ci formerait un second système, non moins distinct et cohérent, qui se garderait de l'influence de l'autre et lui disputerait la primauté. Éternel conflit, en l'homme, de la passion et de la raison, dont chacune a son imperturbable logique; en moi-même, constant partage entre les sollicitations parfois opposées de l'art et de la philosophie.

III

On a fait valoir le rôle de la « reconnaissance » dans le plaisir esthétique, non sans l'exagérer un peu (1). Je ne nierai point qu'on ait plaisir à écouter, par exemple, un chant déjà entendu : nous avons une pente naturelle à renouveler toute impression qui a été agréable. Mais il pourra nous être agréable aussi de retrouver une plante ou un insecte, un terrain, une démonstration d'algèbre. Le simple fait de reconnaître ne marque pas nécessairement un état esthétique, et l'émotion d'art est si complexe qu'un seul élément ne saurait suffire à la définir.

Il faut aller plus au fond et dégager la véritable valeur de ce qu'on appelle ici *reconnaissance*. Le plus souvent, reconnaître n'est pas seulement se souvenir,

(1) Dr Maurice de Fleury.

c'est encore, et surtout, commencer à comprendre. Parfois même, n'arrive-t-il pas qu'on reconnaisse et se rappelle une mélodie sans en jouir ni en pénétrer le sens, à peu près comme on se rappellerait le sujet et la disposition d'un tableau sans en apprécier vraiment les défauts ou les mérites?

Il s'en faut que la plupart des hommes s'élèvent du premier coup à l'intelligence d'une œuvre musicale. Tels les paysans, en général, devant une peinture représentant le propre pays au milieu duquel ils vivent. J'ai remarqué plus d'une fois, me trouvant aux champs auprès d'un peintre de profession, à quel point certains de nos campagnards entendent peu le sujet de l'étude qu'ils regardent faire. Ils reconnaîtront bien un bonhomme, s'il est assez gros et ressemblant, un clocher, un colombier, tout objet enfin ayant une forme précise et accusée. Il en ira autrement pour les arbres, les collines, la succession des plans; car ici le peintre recourt à des conventions qui déroutent l'ignorant et le naïf. Le paysage peint reste pour eux quelque chose d'inintelligible, une manière de symbole dont ils n'ont pas la clef, comme le serait une carte de géographie mise sous leurs yeux avant toute explication. L'intérêt, pour l'homme naïf, ne peut vraiment naître, et le plaisir commencer, que du moment où il retrouve le sujet dans la traduction de l'artiste.

L'ignorant en musique est ce même homme, à quelque degré. Et dans son cas on ne pourrait guère soutenir que la reconnaissance, en tant que simple fait de mémoire, est un élément positif d'émotion; il faudrait

dire plutôt qu'elle le dispose à comprendre l'œuvre, à la sentir.

Mais il est une autre situation, que nous devons distinguer de celle-là, je veux dire la reconnaissance, dans le tableau, d'un pays familier, d'une figure aimée, d'une scène vécue, le souvenir des lieux et des circonstances où nous ramène le chant que l'on se rappelle. La reconnaissance, en ces cas, n'accroît pas la jouissance de l'œuvre d'art comme belle, mais elle crée l'intérêt qui nous attache à la page du peintre ou du musicien, quoi que vaille l'ouvrage, et par cela seulement qu'il réveille ou fait naître un état affectif.

Une fleur séchée retrouvée dans un tiroir, une roche vue dans une collection, pourront produire, notons-le bien, même effet qu'une peinture ou une musique. Mélodies, tableaux ou objets prennent alors pour nous une signification qui ne vient pas de leur fond même ; ils offrent le thème sur lequel se construira notre état sentimental.

Ce qui nous porte plus particulièrement à jouir de l'art, ce sera tantôt une disposition affective qui nous fait désirer le retour de certains états de l'âme, créés ou vivifiés par le langage spécial du son et de la couleur, tantôt la curiosité de l'œuvre en soi, de la valeur d'expression qui lui est propre. Mais ce que nous lui demandons tous, — à peu près tous, car chacun de nous a sa nature, ses tendances, son instrument préféré, c'est à la fois une transfiguration de la passion, un plaisir des yeux et de l'oreille, un agrément de l'esprit. Ces conditions sont celles mêmes qui le font être et qu'on ne saurait jamais séparer entièrement.

En quoi suis-je différent ou suis-je le même quand je contemple le ciel étoilé, un beau site, une figure vivante ou quand j'admire un tableau, un portrait, un paysage; quand je suis témoin d'une action héroïque dans la vie réelle, ou quand j'assiste à la représentation d'une pièce de théâtre; quand j'entends pour la première fois une œuvre musicale, que je vois un nouveau tableau de maître, ou quand je lis l'exposé d'une découverte scientifique? En quoi diffèrent ou se ressemblent, en ces divers cas, l'état affectif, l'état intellectuel, la disposition de la volonté? Quelle synthèse est possible de tous ces « moi », de tous ces moments de vie?

Si j'essaie d'analyser mes impressions devant les spectacles de la nature, leur diversité d'origine me frappe tout de suite. Au fond de cette vallée dont les montagnes ferment l'horizon, aux bords de cette rivière où se reflètent des masses de feuillages rayés de fils d'argent, dans l'éblouissement des midis ou dans la tristesse des soirs sombres, mes yeux ne voient pas seuls; mon oreille entend les chants, les bruits, les murmures, elle me donne l'émotion de la solitude et des grands silences; les senteurs molles ou fortes agissent sur mes nerfs; l'air tiède caresse ma peau, l'herbe douce du sentier m'invite à la marche, ou bien c'est la bise qui me brûle le visage, le sol raboteux qui offense mes pieds et m'oblige à tendre mes muscles. Ces mille sensations que j'ai peine à démêler constituent ensemble mon état sentimental. Ce que je sais des mouvements célestes pourra aussi éveiller en moi, à la vue du ciel parsemé d'étoiles, quelque image de ces mouvements et donner

à ma rêverie un accent particulier. De même ce que je sais de la roche et de la flore ajoute à l'aspect d'un lieu; et que d'apports non soupçonnés, en cette minute de contemplation muette, qui viennent de mon tempérament, de la qualité de mes sens, de mes souvenirs, de mes idées, de mes croyances!

Devant une œuvre d'artiste, ces sensations sont nulles ou appauvries; il faut un effort d'imagination pour les éveiller. Jamais bouquet de fleurs peintes ne sentit bon. A défaut de cet ensemble d'impressions, il s'en produit un autre qui n'est pas le même : toutes se concentrent en un sens, en vue d'un effet unique et choisi. Le peintre ne s'adresse qu'à mes yeux; le cadre de son tableau, la salle même où je le vois, contribuent encore à définir l'émotion qu'il veut m'imposer.

Devant la nature, en un mot, devant le fait brut, c'est moi qui crée l'émotion; devant l'œuvre humaine, c'est l'artiste, peintre ou musicien. Mais quelle différence, dans la musique, entre le matériel de la nature et celui de l'art! Les impressions que mon oreille reçoit du chant des oiseaux ou du murmure du vent s'allient aux impressions des autres sens, se confondent avec elles: l'art les sépare, les ordonne, les construit; l'architecture des sons est une invention, plus encore que celle des couleurs. Et par là, le musicien me gouverne non moins que le peintre, il me tient plus étroitement peut-être sous son empire. Je reste passif, en quelque manière, devant leurs ouvrages, et vraiment beaucoup d'hommes le sont toujours, dans l'audition

surtout: leur état est un état vague, aussi abstrait de toute réaction personnelle qu'il est possible de le concevoir. L'attitude active se dessine, dès que le spectateur est ému, qu'il commence à comprendre l'œuvre, à l'admirer. Son intérêt vient alors de sa collaboration inaperçue à l'art du peintre ou du musicien, d'un appel à ses énergies intérieures, auxquelles l'œuvre présente ouvre une voie ou fournit un thème.

Admirer, ai-je écrit plus d'une fois, c'est créer soi-même la beauté dans les choses par un mensonge inconscient, à peu près semblable au mensonge du poète dans la création volontaire de son œuvre. La situation est pareille en ce point devant les ouvrages et devant les choses. Reconnaître, admirer, comprendre, c'est déjà participer à la création de l'artiste ; et si je ne suis pas étranger à la technique de son art, mon intérêt viendra aussi de la connaissance des difficultés vaincues, de la traduction par une autre main de la scène ou du motif, mon émotion esthétique aura toute sa richesse et sa pleine qualité.

Ainsi cette émotion serait caractérisée, pour moi, par un acte intérieur de création ou de participation ; et c'est, à mon avis, un abus de langage que d'attribuer la qualité d'art à un paysage naturel, à une scène de la vie réelle, au vol de l'hirondelle, à l'allure du cheval ; je ne parlerais pas non plus d'animaux artistes et de singes musiciens, comme l'ont fait les partisans déréglés de l'évolution. Il n'y a d'autre art dans la nature que celui que j'y apporte, ma manière de la voir, de l'écouter, d'en comprendre certaines harmonies

sensibles; je ne saurais même découvrir la moindre ébauche d'art, ni dans les mouvements spontanés de l'animal, fût-ce le plus gracieux de tous, ni dans ses jeux, où se révèle pourtant quelque fantaisie.

Voyez ces ébats curieux d'un chien et d'un jeune chat : ils se menacent, se regardent l'un l'autre avec prudence, grondent, rampent, s'évitent, se saisissent et se roulent à terre ; ils simulent l'attaque et la défense conformément aux instincts de leur espèce. C'est bien un jeu, puisqu'ils s'appliquent à ne pas griffer ni mordre cruellement ; mais ce jeu n'est qu'une répétition inconsciente d'actes utiles, une dépense de force purement instinctive, une sorte d'exercice à vide et sans portée. Déjà les jeux de nos enfants dépassent de beaucoup ceux des animaux, car l'enfant crée quelque chose, ne fît-il qu'aligner des « pâtés de sable » ou habiller une poupée. Quant au jeux des tribus primitives, passes érotiques, danses guerrières, etc., je les tiendrais plutôt pour un art plastique du mouvement, un art grossier qui répond néanmoins à des intentions voulues et qui a des règles.

Le jeu vrai marquerait donc bien la « possibilité » de l'art, mais sans en déterminer les formes; il ne serait qu'un des motifs de créer, parmi beaucoup d'autres. A la joie du mouvement viennent se joindre le sentiment agréable et plus délicat d'un équilibre physiologique, le plaisir de sens plus affinés, la vanité d'être applaudi, le désir d'assurer à des émotions fugitives une pérennité, la curiosité de connaître de nouveaux aspects des choses, — jusqu'à poursuivre enfin

la figuration tangible d'un idéal né dans l'âme de l'artiste.

On établirait les mêmes distinctions en étudiant nos changements d'état en présence du drame vécu et du drame joué. Il n'est pas jusqu'à l'œuvre de science où notre attitude ne révèle, comme devant l'œuvre d'art, un plaisir actif, une participation efficace de l'esprit. Mais ici l'émotion reste intellectuelle, la sensibilité passe au second plan. Cette autre différence apparaît, que la traduction de la pensée scientifique — à part l'élégance de la démonstration, de l'écriture, ou du dispositif de l'expérience — compte peu ou pas du tout pour elle-même, tandis que la pensée artistique ne peut être séparée de son expressions matérielle : le langage de chacun des arts est la propre découverte de cet art; il fait appel à un sens spécial, à un plaisir sensoriel qui sert au moins de support ou de véhicule à l'idée, à la passion.

Je ne voudrais pas qu'on m'accusât d'en venir à ce degré extrême de nier toute convenance entre les qualités des choses et les impressions que nous en recevons. Ni je ne prétends que l'art crée avec rien, ni je ne refuse la beauté à la nature. L'émotion esthétique naît en moi devant les spectacles naturels, mais non pas également devant tous. « Comme ce soleil couchant est manqué ! La nature est pitoyable ce soir... », a permission d'opiner le *Fantasio* du poète. L'un préfère la mer, l'autre la montagne, celui-ci le steppe et celui-là la forêt. Qui dira toutes les conditions qui font que

nous sympathisons avec tels aspects, telles formes ou tels types, et que nous les admirons !

Allons aux faits, et laissons les thèses.

Une belle boule de neige : j'ai écrit jadis quelques pages sous ce titre dans mon *Journal d'un philosophe*. Un souvenir d'enfance entre beaucoup d'autres. Ma boule de neige, y faisais-je remarquer, me parut belle surtout parce qu'elle était grosse ; l'orgueil de l'effort accompli entrait certainement dans mon estimation, et je ne doute pas que ce sentiment ait large place dans le goût des hommes incultes, des primitifs, à bien des égards toujours enfants. Autant que je me rappelle mes impressions des premières années, je constate que mon admiration allait, soit aux choses d'un travail très compliqué, soit aux masses ou même à l'énorme, à tout ce qui dépassait mes forces ; un bijou d'architecture, hormis la surprise de la nouveauté, ne m'eût pas impressionné, je crois, comme le pouvait faire une haute tour, une construction puissamment plantée sur des rochers. Il n'est pas moins certain que ma boule de neige me dut plaire aussi pour sa rondeur. J'aurais pu la vouloir carrée, pyramidale ; elle m'eût paru laide, étant irrégulière, informe. Habitude des yeux ou disposition physiologique ; probablement l'un et l'autre. Les formes géométriques simples plaisent à l'enfant ; il les recherche et les réalise à sa façon.

Quel plaisir me fit le jardinier quand il tendit le cordeau pour m'aider à tracer une allée droite dans mon jardinet, auprès des pêchers en fleurs ! De bonne heure j'ai goûté l'harmonie des lignes du paysage, les colo-

rations, les bruits, les parfums. L'homme, je le redis volontiers, est un instrument accordé au diapason des choses. Nos sens ont été façonnés par les mêmes impressions et selon les rythmes qu'ils ont charge de recevoir et d'analyser. Si leur clavier est moins étendu que celui de la nature, c'est là une convenance physiologique aisément explicable : ce clavier nous suffit pratiquement ; l'amplitude et la moyenne des réactions sont réglées selon les besoins de chaque espèce.

Il n'est pas, dans la nature, des accords faux de couleurs, de sons, des odeurs mauvaises ; nous seuls imposons aux choses ces qualifications péjoratives d'après leurs effets sur notre sensibilité, dont le secret est d'ordre biologique, et qui restent variables aussi en quelque mesure selon l'individu et le moment. Cette loi paraît établie (1), que nos impressions agréables oscillent autour d'une moyenne, sorte de point d'indifférence, avec quelque excès en plus ou en moins. Je ne suis pas porté à chercher le plaisir esthétique aux degrés extrêmes de la gamme, et c'est pourquoi l'on m'a vu parfois hostile à certaines outrances de l'art moderne. Il ne me plaît guère que l'artiste vise à être *rare* quand même, aux dépens de la justesse et de la clarté. Ma bienveillance ne demeure toute acquise qu'aux novateurs de bonne foi ; je ne détourne pas ma curiosité de leurs essais, quelquefois heureux, j'apprécie les gains dont nous leur sommes redevables et ne les veux pas réduire au fade breu-

(1) Maurice Griveau.

vage de la médiocrité. L'art vit d'inventions, non de répétitions, d'audaces et non de timidités. J'ai cependant, moi aussi, mon tempérament dont je ne peux me défaire ; je ne suis pas homme qui juge seulement avec sa raison, mais qui voit avec ses yeux, entend avec ses oreilles ; je ne pourrais cesser d'être moi-même, et ne me sens pas pétri d'une glaise molle à recevoir indifféremment les formes les plus contraires.

En vain l'on démontrera par des raisons l'excellence d'un ouvrage ; elles ne vaudront guère, si elles n'entraînent l'adhésion du *sentiment* : je veux dire cette disposition particulière qui fait nos préférences en art, disposition variable en une large mesure, puisqu'elle dépend d'influences étrangères, éducation, milieu, doctrines, profonde pourtant et irrépressible en ce qu'elle a d'individuel, de vraiment propre à chacun de nous. A l'artiste elle inspire ses œuvres, au critique ses jugements, au philosophe ses théories.

Il me serait difficile de décider, en ce qui me concerne, quelle fut l'action de mes premières lectures sur mes goûts, mes opinions, ma manière de sentir. Je devrais, je crois, la réduire à peu de chose. J'étais trop jeune, lorsque j'eus permission de lire Chateaubriand, pour retenir beaucoup du *Génie du Christianisme*. Plus tard, nos classiques français commençant à m'être familiers, je profitai mieux de deux volumes reçus en prix, le *Cours de littérature dramatique* de Saint-Marc-Girardin. Mais j'eus beau feuilleter *l'Artiste*, une revue de ce temps (il n'y avait pas alors surabondance

de ces publications) dirigée par Arsène Houssaye : je n'y pouvais guère apprendre, faute d'avoir vu de mes yeux les tableaux des peintres dont il y était parlé.

Je connais des gens qui achètent force ouvrages sur l'art, avec des histoires de toutes les littératures ; ils n'ont garde, au reste, d'ouvrir le livre d'aucun poète et n'entrent jamais dans une galerie de peinture ; ils consultent le menu du dîner qu'ils ne mangent point. J'avoue que j'ai toujours préféré manger le dîner.

Il ne me semble donc pas que mes lectures m'aient dicté mes jugements, surtout en art. L'office qu'elles me rendirent — celui que toute critique sérieuse doit se proposer — fut de m'instruire des circonstances, d'établir des rapprochements, de grouper des faits, de me mettre sur la voie des analyses. Quant à l'esthétique même, il m'est arrivé d'adopter certaines vues que j'ai rejetées ensuite ou modifiées à mon usage. Mon consentement ne leur était pas acquis, en dépit des séductions du raisonnement. Il se peut que mon attitude « pratique » ait démenti quelquefois ce que j'écrivais des relations du beau avec l'utilité, la moralité, etc. ; plus souvent encore elle m'a gardé des excès de la théorie. Car les esthéticiens n'ont pas fini de se partager dans la solution de leur problème fondamental : un problème à deux faces, dont les uns considèrent plutôt l'aspect rationnel, et les autres l'aspect psychologique.

Dirai-je que le beau se distingue de l'utile, que l'art me veut désintéressé de la passion, de la morale ?

Autant de questions que chacun de nous résout à sa manière, sinon de plusieurs façons, en les vivant.

Enfant, il est des ustensiles qui me plaisaient, un verre finement gravé, une assiette à fleurs ; je les préférais à d'autres. Le premier acheteur venu qui entre dans un magasin fait un choix parmi les objets qu'il veut acheter ; il n'en estime pas seulement la valeur intrinsèque, la solidité ; il choisit d'après l'aspect, l'agrément des yeux. Plaire, c'est la loi de l'industrie. La formule juste suit de là, sans tant batailler. L'utilité d'un objet n'en dégrade pas la beauté ; mais elle ne suffit pas non plus à la créer. La beauté est dans la manière d'exprimer l'utile. Ai-je besoin d'ajouter qu'il est des choses ne servant à rien que je trouve belles tout de même ? Il me déplaît toutefois qu'une chose qui veut être belle soit la caricature d'une chose utile. Passe encore pour un beau verre où je ne pourrais boire ; mais que penser d'une « belle » maison — il s'en trouve de pareilles — qui serait inhabitable ? Un tableau de maître n'a d'autre emploi que de meubler une muraille : utilité d'un autre ordre. Hormis les cas de service direct, l'objet d'art a l'utilité que je lui prête, et celle-là suffit parfaitement.

Vers mes quatre ou cinq ans, lorsqu'un peu de fièvre me tenait au lit, je n'avais de plaisir qu'à jouer avec un Turc en carton, robe et turban d'un ton gris perle relevé de noir. Je serais bien embarrassé de dire ce qui m'y charmait. Un Tanagra n'eût pas mieux fait mon affaire.

Quant au « désintéressement », la distinction est

plus subtile. Il est clair que je n'écoute pas une sonate et ne visite pas un musée à dessein de m'enrichir ; les inconnus qui passent auprès de moi n'y cherchent pas davantage, je suppose, l'occasion de se pousser dans le monde. Si j'écris un conte pour me divertir, il m'est bien permis de ne pas avoir en vue un succès de vanité ou d'argent. Lorsque je faisais du paysage, en simple amateur qui n'y cherche pas sa vie, j'étais mû par le désir de traduire le tableau qui charmait mes yeux, d'en fixer pour moi l'émotion et le souvenir ; j'y avais le sentiment agréable de l'action, de l'effort ; le seul plaisir de pouvoir dire ensuite « J'ai fait cela » ne m'occupait pas tout entier.

Ces hommes mêmes, dramaturges, romanciers ou peintres, qui battent monnaie avec leur nom ou que tourmentent de misérables soucis de gloire, ne seraient pas devenus les maîtres qu'ils sont, si leur génie particulier ne les avait poussés d'abord irrésistiblement dans les voies nobles et hasardeuses de l'art. Le premier signe de la vocation, c'est l'attrait.

Désintéressé de la passion ? Laquelle ? Exigerait-on que je contemple sans plaisir la beauté de la femme dans la peinture ? Ce serait pure hypocrisie. Il n'est pas besoin que l'art, en l'ennoblissant, voile ou affaiblisse la grâce des formes qui l'inspire. Bien que les corps y soient de marbre, j'ai vu la nudité sculpturale troubler étrangement des jeunes filles ; il serait vain de le nier ; je souhaiterais même que nos statuaires s'en souvinssent quelquefois.

S'agit-il d'autres passions, la pitié, la haine, l'exal-

tation patriotique, le cas ordinaire est que l'ouvrage dont elles seront le thème les crée et les épuise à la fois ; on ne voit guère qu'elles survivent et passent à l'acte après que l'émotion esthétique a cessé. La fréquence des manifestations religieuses ou guerrières pourra créer, sans doute, une sorte de climat sentimental en renforçant le même courant d'émotion où ces œuvres auront puisé leur part d'énergie. Mais chacune, en tant qu'ouvrage d'art, achève l'état affectif qu'elle représente : elle forme un tout, un ensemble fini : le circuit de l'émotion est fermé avec l'œuvre qui la suscite, la transfigure et la satisfait.

Si je lis un roman, un drame, celui qu'on voudra, je suis pris de certains sentiments qui viennent de l'action, des personnages. Bientôt ces sentiments s'atténuent, s'effacent ; j'irais jusqu'à dire qu'à l'heure où je les éprouvais ils devenaient ma représentation, ou mon spectacle : ils étaient tout ensemble dans mon moi et détachés de mon moi. Il advient même que l'intérêt que je prends à une action contrarie ma nature véritable. Le poète pourra détourner ma sympathie en faveur d'un héros que je déteste, me faire regretter l'issue d'un événement que je juge favorable ; il m'entraîne dans son sillage, mais ce n'est que pour une heure, et toute mon âme n'y est pas.

Il serait donc vrai, selon mon expérience personnelle, que l'art reste désintéressé, en ce sens qu'il n'a pas pour objet d'être un stimulant grossier des passions : elles se contentent avec lui, dans le moment et dans la mesure où l'œuvre y fait appel. Il serait d'ailleurs

absurde de prétendre qu'il nous laisse froids, indifférents, tandis qu'il nous tient sous son empire, et nul ne conteste que le renouvellement et l'habitude de certaines émotions, fussent-elles comme allégées de leur matière brute, contribue en quelque manière à la constitution de notre nature intime.

Voici maintenant que la question s'embrouille davantage. Il s'agit de l'indifférence morale, ou de l'immoralité de l'art. J'ai toujours pensé que la « moralité de la fable » n'est pas la fin nécessaire que l'artiste se propose. Nul rapport essentiel entre le sujet d'un tableau et l'édification du spectateur, entre l'invention dramatique et la prédication de la sagesse. Se figure-t-on Shakspeare écrivant *Le roi Lear* pour décourager les pères de donner leurs biens à leurs enfants ? Si la leçon s'ajoute, c'est par surcroît et comme une conséquence implicite de l'action.

En revanche, la moralité reste à mes yeux une des conditions du plaisir dramatique, par où j'entends que les ouvrages d'art ont pour commune règle de ne contredire ni à notre logique scientifique ni à notre logique morale. Je n'accepterais pas de voir les personnages d'un tableau se dérober aux lois de la pesanteur, sauf dans la traduction d'une légende. Encore Murillo a-t-il pris soin, dans la *Cuisine des Anges*, d'entourer d'une nuée le saint cuisinier, afin de nous rendre intelligible le miracle de son ravissement. Olivier Merson prête à l'Ange qui conduit la charrue en la place d'*Isidore*, pendant le sommeil du laboureur, le soutien de ses ailes blanches, et ne le détache pas du sol au point

de nous inquiéter. Non moins choquant serait le dénouement d'un drame qui blesserait les consciences délicates, la figuration picturale d'un geste contraire à toute bienséance. Si inégalement que se répartissent les effets de nos actes, la vie nous offre cependant une moyenne de réactions qui sont une réalité morale, analogue aux réalités physiques, et les règles de la moralité se fondent au moins sur la constance de ces réactions, à défaut d'une autre origine.

Ceci n'empêche pas, je l'accorde aussitôt, que la beauté « sensible » puisse accompagner une action laide ou même honteuse. Nous voyons des artistes réclamer le droit de peindre le triomphe du vice et de la laideur. Il est une école qui se donne licence de tout faire ; mais j'ai, moi aussi, toute liberté de proscrire ses ouvrages, et je constate qu'ils sont l'exception, ce qui en dénonce déjà l'insuffisance.

Que le perfectionnement de l'homme, quelque idée que l'on ait de son type supérieur, soit la fin ultime de nos arts, aussi bien que de nos sciences et de nos règles de vie, c'est là une vérité banale, et je ne repousse pas, en théorie, la fusion de ces diverses disciplines. Très particulières elles m'apparaissent malgré tout, dès que j'envisage leurs moyens, leur langage, leurs effets immédiats. Le langage de chacun des arts, je le disais plus haut, est la propre découverte de cet art ; ce que je lui demande d'abord, c'est un plaisir, une émotion spéciale que lui seul peut me donner. Et j'aurais beau faire : devant l'œuvre du peintre, du musicien, du poète, je vois, j'écoute, je lis en artiste ; et

l'artiste qui est en moi n'a guère souci du philosophe.

Il est une œuvre que j'ai entendue plusieurs fois vers mes vingt-deux ans, et qui est restée une de mes œuvres favorites, les *Nozze* de Mozart. Si je cherche à me rappeler mes impressions anciennes, je ne me retrouve à aucun moment écoutant en moraliste, en sociologue ni même en esthéticien, — un vilain mot que j'avais alors l'avantage d'ignorer. J'acceptais les personnages et l'événement tels que l'écrivain et le compositeur les ont voulus. L'œuvre existait par elle-même, avait sa raison en elle-même. Je ne dis pas que je n'eusse point été blessé de certaines inconvenances, si le poète ne les avait évitées. Mais vraiment le désir d'amour qui fait battre plus vite le cœur de Chérubin justifiait à mes yeux la tendre bienveillance de la Comtesse, la ruse de Figaro, la mésaventure du Comte, qui n'est plus l'aimable Almaviva; ma sympathie allait au bel oiseau bleu chantant la romance à Madame.

Invoquera-t-on la dignité relative des fins : combien de difficultés ! J'ai toujours été partagé entre l'admiration de la santé, de la force, et l'estime des êtres délicats. Où trouver la juste mesure de leur valeur? Comment choisir entre les deux *Religieuses* de Philippe de Champagne et les commères de la *Kermesse* de Rubens, entre la *Fécondité* de Jordaens et la *Sainte Cécile* de Raphaël? Sans les délicats, l'espèce humaine ne porterait pas sa fleur; avec les seuls délicats, elle décherrait bientôt.

Il n'est pas même vrai que l'édifice intact soit néces-

sairement plus beau que la ruine, aux yeux de l'artiste. La ruine a sa beauté propre ; elle a sa fin, qui est d'être une belle ruine.

L'émotion esthétique, il me faut donc le reconnaître, me détache pour un temps des intérêts ordinaires de la vie ; l'œuvre d'art oppose sa création aux calculs de l'utilité, aux exigences de la morale. De là résulte en partie, je crois, l'attitude particulière de l'homme habitué à vivre dans le monde des créations idéales. J'ai noté en un autre ouvrage, chez beaucoup de peintres, un faible souci des affaires publiques. Même indifférence chez nombre d'écrivains, de musiciens. Une tendance marquée à la spéculation philosophique provoque également en moi le détachement de bien des choses. Diverses raisons aideraient peut-être à l'expliquer. Et certes, il ne manque pas d'artistes, de poètes, de philosophes, que nous voyons avides d'honneurs et d'argent, passionnés de religion ou de politique. Ils n'en montreront pas moins, à l'occasion, un scepticisme moral assez accusé. Je ne pense pas qu'il en faille tirer des conséquences trop défavorables au caractère de l'art. S'il absorbe les forces de l'homme et les organise en vue de sa fin particulière, la science, l'industrie le font aussi ; toute forme de l'activité humaine a son nécessaire exclusivisme. Il n'est pas jusqu'aux apôtres ardents de l'humanité que leur zèle ne détourne quelquefois de leurs plus prochains devoirs. Le mieux se produit par le concert de toutes nos énergies, et l'illusion créée par la beauté ne laisse pas d'être une des faces du monde réel.

Monde plein de contradictions, nous le savons tous, pour notre sensibilité et pour notre entendement. En vain nous tentons de les nier, et l'expérience dément sans cesse les conciliations obtenues par les artifices de notre logique.

Il est une autre disposition du tempérament artiste, assez curieuse pour ne pas la négliger : je veux dire le dédain de certaines nouveautés, la tendance aristocratique, se déguisât-elle sous des dehors plébéiens. Je doute, par exemple, que le projet d'une langue fabriquée soit jamais en faveur auprès des poètes. Une langue n'est pas pour eux un simple instrument d'échange, elle a une valeur autre, par le son et par la forme des mots, par leur couleur historique, par leur don d'évocation; ils ne cesseront d'incriminer l'inélégance et la platitude d'un parler sans tradition, au mépris d'un avantage possible. Les mécaniques, en général, déplaisent aux peintres : ils ont une répugnance instinctive pour leurs pièces rigides, leur éclat dur, leurs mouvements uniformes. Ils aiment le toit de chaume, la charrue primitive, le bœuf de labour; ils préfèrent ce qui flatte leurs yeux à ce qui étonne leur intelligence. Comment un statuaire figurerait-il un héros à bicyclette sur une place publique? Plutôt une bête mal campée. Et Dieu sait si les gens de cheval y trouvent à reprendre !

L'artiste aura beau affecter des façons révolutionnaires, il reste un privilégié de nature et se sépare volontiers du troupeau humain. L'art, en somme, fait durer les traditions, il restaure le passé dans le pré-

sent, asseoit le décor et perpétue l'âme d'une civilisation : l'art est une puissance conservatrice. L'idéal esthétique, par là, est proche voisin de l'idéal religieux et de l'idéal moral; ils se touchent en plus d'un point, en dépit de leurs divergences, et c'est pourquoi les mêmes haines, les mêmes colères les menacent. Les fanatiques de l'irréligion seront demain les pires ennemis de l'art. On n'a pas assez vu, je crois, ce côté de la question.

Quand le psychologue s'applique à définir le sens du goût, il lui faut tenir compte des sensations très variées de chaleur, d'odeur, de contact, qui y sont mêlées, si bien que la part du goût proprement dit, — de la sensation spécifique, originale, — apparaît enfin assez restreinte. Tel l'esthéticien en présence des états si nombreux qui accompagnent la pure impression d'art.

La plupart des hommes n'apportent devant l'œuvre d'art qu'une curiosité assez banale; leur intérêt se borne au sujet du tableau, à la matière du travail. Une éducation plus achevée et des connaissances spéciales sont requises pour apprécier les qualités d'exécution de l'ouvrage : à quoi se tiennent beaucoup d'artistes et de critiques de profession. On ne saurait se flatter pourtant d'avoir pleinement compris une œuvre, si l'on ne participe encore avec sympathie au sentiment qu'elle exprime; état plus rare, où entrent aussi des éléments, souvenirs, idées, passions, qui ne viennent pas toujours de l'œuvre même.

Que serait donc cette parfaite contemplation du beau, cette « extase esthétique » dont certaines gens nous parlent plus souvent qu'ils ne l'éprouvent ? Serait-il possible de la concevoir à l'état pur et comme hors de toute réalité ? A ne consulter que ma propre expérience, je dirais qu'en ces heures privilégiées où nous sentons plus profondément une œuvre d'art, rien ne s'efface et ne disparaît des éléments vivants de l'âme, mais tout se groupe et agit ensemble ; c'est l'œuvre seule qu'on voit ou qu'on entend, mais qu'on saisit en elle-même, avec tout soi-même ; elle n'est plus seulement l'occasion d'un souvenir ou le thème d'une rêverie, elle devient le point de convergence de nos sentiments et de nos pensées.

Cet état ne dure qu'un moment. Bientôt l'attention se dissipe, la synthèse se défait. La concentration de nos facultés aura pu d'ailleurs être si forte, l'oubli de nous-mêmes si complet, qu'on a parlé de suggestion et d'hypnose. Avec quelque excès, à mon avis. Qu'il m'arrivât de dire, en usant d'une terminologie qui ne me plaît guère, que telle idée a été suggestive pour moi, que j'étais hypnotisé par cette lecture, ou pareil à un somnambule en écoutant cet *adagio*, ce ne serait là qu'une manière d'exprimer la puissante prise d'une image sur mon attention, et ces mots n'auraient pas en soi de vertu explicative. J'accepterai, si on le veut absolument, que le poète est un magnétiseur, l'auditeur un hypnotisé, l'admiration une hypnose ; je pousserai même la comparaison jusqu'au « dédoublement de la personnalité », au « transfert du moi »

dans la création artistique et dans ses effets ; mais ce ne sera jamais qu'une comparaison ; je n'aurai fait que traduire un état normal en langage pathologique, décrire une « espèce psychologique » avec les termes d'une autre espèce. Si les artistes avaient les moyens de pousser au vertige et d'halluciner complètement la pauvre cervelle humaine, il est à croire qu'ils abuseraient bientôt de leur puissance ; on les devrait écarter du berceau des petits enfants, comme la méchante fée des contes, par crainte de leurs maléfices.

Extase, ravissement, empruntons donc ces mots au langage ordinaire, et prenons-les dans leur sens figuré, afin d'exprimer le plus haut degré où nous peut conduire la jouissance du beau. On le distinguera sans peine de cet état voisin, beaucoup plus fréquent, marqué par une sensation d'éblouissement qui s'arrête, si j'ose dire, à la superficie du moi et ne le pénètre pas à fond. Une musique brillante, une peinture simplement coloriste et décorative me donnent cette sensation ; certaines pages de Rossini, par exemple, certaines toiles de Rubens. A ce degré s'accusent d'ordinaire les tendances motrices ; elles s'éteignent plutôt aux moments de contemplation profonde.

Ces moments, je ne les retrouve pas à volonté devant une même œuvre. Il y faut une communion intime, laquelle dépend de notre disposition physiologique et de l'accord présent de l'âme, qui peut n'être pas dans le ton ou dans le caractère de l'ouvrage.

Je viens de faire une visite au musée du Louvre.

Deux toiles, dans la salle des Primitifs, ont retenu mon attention, deux toiles voisines représentant un même sujet, *la Vierge et l'enfant*, l'une de Mainardi, l'autre de Botticelli. Je ne m'en détachais pas; j'y avais ce sentiment, doux et singulier, d'une « vie charmée », que les œuvres d'un caractère mystique portent avec elles. Puis j'ai traversé, distraitement, la galerie du bord de l'eau; ici, en dépit du *Job* puissant de Ribera et du *Saint Basile* d'Herrera le vieux, le groupe des anges de Murillo m'a captivé par la caresse de son coloris velouté, enveloppant. Un autre jour, après avoir médité devant le van Eyck et le Memling, je m'étais pris soudainement à interroger l'étrange *Bohémienne* de Franz Hals : encore une séduction de la couleur. C'est pourtant la noblesse du dessin, plus que la splendeur ou la délicatesse du coloris, qui m'élève d'ordinaire au plus haut degré de la contemplation. Des deux portraits placés l'un auprès de l'autre au Salon carré, la *Laura de Dianti* du Titien et la *Femme* de Rembrandt, plus grassement peinte, la perfection de son type et l'opulence de ses contours m'obligent à préférer la première. Mais le choix des tons n'a-t-il pas aussi son éloquence? Les artistes vraiment peintres n'ont-ils pas senti et rendu l'harmonie secrète des gammes et des pensées ?

Quant au sujet même, il paraît bien que la primauté appartienne à l'art religieux, ou plutôt à l'art d'inspiration religieuse, ce qui n'est pas forcément la même chose. Toute église n'est pas un monument *religieux*, et tout tableau de *piété* n'a pas non plus ce caractère.

Les légendes saintes livrent à l'artiste une matière ; à lui d'en comprendre et d'en exprimer le sens. Le sujet n'a de valeur que par le sentiment qu'il permet de rendre. Mais le sentiment religieux se retrouve en des doctrines et sous des fables diverses ; il peut aussi avoir des équivalents dans la pure pensée morale ou philosophique. La figuration qui s'adresse aux yeux importe d'ailleurs au peintre plus qu'au musicien : la musique ne naît pas des images visuelles et ne tend pas davantage à les évoquer. Ce n'étaient pas des croyants à la façon de Fra Angelico et de Palestrina, ce Michel-Ange, ce Beethoven, placés par l'élévation de leur génie au premier rang des artistes qui furent vraiment supérieurs.

Je ne sais au juste quelle émotion je ressentirais en pénétrant dans un temple bouddhique, dans une mosquée musulmane. Ce terme de comparaison me manque. J'en demeure aux édifices de notre Occident : et de ceux-ci je connais le plan et l'ordonnance ; la foi qui les inspira m'est familière ; histoire, légendes, impressions transmises, tout un long passé revit en moi, dont je ne peux me détacher tout à fait. Mes émotions présentes auront donc un fond commun qui ne vient pas de l'architecture seule. Mais combien elles varient selon le style du monument, le milieu, les proportions !

J'ai toujours aimé le roman. J'aime ce vieux style, un peu lourd et sévère encore, avant le complet épanouissement du génie nouveau. Autre sera pourtant mon impression dans le grand vaisseau de Saint-Sernin

de Toulouse, par exemple, ou dans une modeste église de village. Là, dans cette église basse et froide, ce qui domine en moi est un sentiment d'abandon, de solitude, un recueillement de l'âme prise de pitié pour la misère humaine, une participation sympathique à la prière des humbles qui viennent ici attendant un réconfort. Sous les hautes voûtes en berceau, l'impression n'est déjà plus oppressante; mais quand la voûte s'élance légère et hardie, en croisant sur nos têtes ses fines nervures, comme l'ont comprise les architectes de l'ogive, c'est alors une sensation d'allégement, d'activité heureuse, d'espoir conquis, l'infini d'un rêve qui commence. Et tout conspire à donner forme et vigueur à ma propre songerie, le jour adouci des verrières, la fuite des nefs, le silence à peine troublé d'un bruit de pas ou du murmure des orgues. Mon attention est prise, ramassée sur une pensée unique. Non plus seulement, et tout sublime qu'il est, celle du drame chrétien. Il semble que je sois détaché du monde extérieur, replié sur ces questions dernières que chacun de nous agite au fond de soi, et cet état se prolonge un moment encore après que je suis sorti de ces murailles. Il me faut la dissipation des yeux pour rétablir le contact avec les choses.

Cette émotion large, synthétique, la peinture ni la statuaire seules ne peuvent la donner. Elles ne sauraient qu'être partie de l'ensemble dans un édifice religieux; le tableau accroché au mur ne m'y a jamais paru à sa vraie place. Mais quelle force d'attraction dans la beauté expressive des figures! J'en ai fait l'épreuve maintes fois devant les pièces souvent imparfaites, et

admirables pourtant, détachées de nos portails de Reims, de Paris, d'Amiens, de Chartres. Je m'identifie avec l'artiste, j'entre dans la scène, je prends l'attitude morale du personnage par une sorte de mimique intérieure. Statuaire, peinture ou musique, je ne parle en ce moment, ai-je besoin de le dire, que des œuvres d'un caractère élevé. Il ne me reste plus assez de temps pour le dépenser aux menues productions de talents douteux ou sans noblesse.

J'assistais, en décembre dernier, à un service funèbre dans une église des environs de Paris. Un ami se pencha vers moi et me dit : « Je croirais être dans quelque temple romain, aux jours du paganisme expirant ; chants, cérémonies, tout le décor est resté... » — « Oui, ajoutai-je, mais la foi robuste n'y est plus. »

Il peut suffire d'une belle hymne, d'une prose sévère, pour nous rendre le frisson fugitif d'une foi morte. La musique sacrée apparaît du moins si conforme aux aspirations de notre nature, que j'en constate le puissant empire sur des artistes qu'une éducation d'indifférence n'y avait pas préparés. Telle une écriture idéographique dont le sens serait universel et que tout individu ayant pareille culture lirait sans effort dans sa propre langue maternelle.

Les notes, « ces plénipotentiaires des mots », écrivait Beethoven. Ajoutons : ce langage du sentiment, que chacun de nous transpose dans le système d'images et d'idées qui est le sien.

Art, philosophie ou religion, traditions et coutumes,

la nature et l'homme, tout se tient à chaque époque, tout est ensemble. Comment détacher aucun artiste de son milieu, aucune œuvre de son ciel, aucune école des idées qui l'ont produite?

Il est des personnes qui se flattent d'approprier bientôt nos cathédrales à des fêtes de leur façon, après en avoir dépossédé les catholiques. Je ne sais pas de preuve plus forte de leur impuissance à remplacer la religion, quoi qu'elle vaille. Toute croyance vraiment vivante et capable de rallier sous sa bannière les volontés humaines a su se tailler un vêtement à sa mesure, s'exprimer en des monuments et des symboles qui traduisaient sa pensée profonde, qui étaient elle, et rien d'autre. Ainsi le christianisme. Quelle valeur attribuent donc à leur propre doctrine nos nouveaux sectaires, qui se réduisent à piller le génie d'autrui! La faculté d'invention de ces gens ne va qu'à défigurer ou à détruire. Ils décréditent la philosophie qu'ils s'imaginent servir.

Si le Parthénon était demeuré debout, il ne me déplairait pas moins qu'on l'accommodât aux cérémonies de cultes étrangers; je serais choqué d'y voir nos emblèmes et nos costumes. Nous devons aux artistes d'autrefois d'honorer l'esprit de leurs ouvrages. On ne manque guère au respect du passé que pour aboutir à des disconvenances esthétiques insupportables.

La connaissance de l'art, à défaut d'une étude complète de l'histoire, eût suffi, je crois, à m'inspirer la tolérance. L'art nous associe dans une même recherche de la beauté, dans un même effort vers une existence

noble. Son office est plus grand encore : il rattache le présent au passé lointain, il crée la société des hommes à travers le temps ; par lui nous deviennent intelligibles et respectables les mœurs, les croyances qui ne sont plus les nôtres, et ce qui fut hier revit pour une heure dans la pensée inquiète d'aujourd'hui.

IV

Je n'ai guère parlé, je m'en avise en relisant ces pages, que des maîtres religieux, des coloristes doux, et j'ai paru négliger les peintres de la vie réelle, les coloristes puissants. Mes lecteurs voudront bien ne pas rester sous cette impression fausse. Je ne voudrais pas non plus qu'on m'accusât de mépriser les artistes de notre temps, dont je n'ai rien dit : quelques-uns même l'emportent, à certains égards, sur ceux du passé ; leurs toiles me séduisent du moins par une recherche originale et par leur fraîcheur de peinture neuve.

Nous avons au musée du Luxembourg une blanche *Laitière* de Roll, que je revois encore avec intérêt. Elle a gardé de son charme, en prenant la solidité d'une page anciennement peinte. Je n'en regrette pas moins son éclat du premier jour, et je tâche de retrouver la sensation d'antan, au Salon où je la vis.

Deux peintres espagnols — j'admire beaucoup ceux d'autrefois et ceux d'aujourd'hui — m'ont frappé particulièrement à celui de cette année, Zo et Bastida : le premier avec sa *Famille espagnole* et sa *Marchande*

d'oranges, le second avec ses *Baigneuses*. Sous la brosse de Bastida, cette scène, que d'autres peintres font si vulgaire, a pris un caractère d'art antique ; mais les accords de tons, surtout, m'y ont captivé : la figure du centre, par exemple, drapée dans un peignoir blanc aux ombres vertes, une fleur rouge dans ses cheveux noirs, sur le fond d'une mer glauque frangée d'écume.

Peu importe, au reste, l'œuvre dont je parle, l'exemple que je choisis. La valeur de l'impression visuelle est ce qui m'occupe en ce moment, cette vie propre du coloris qui fait que l'art n'est pas chose purement intellectuelle, réflexion du cerveau sur un sujet vu.

Je cours, il est vrai, le risque d'une grave accusation, celle d'avilir l'art, de retourner avec l'âge à cet état d'« éblouissement esthétique », où reste l'enfant, et dont j'ai signalé moi-même le caractère inférieur. Les motifs simples, nous disent les physiologistes, c'est-à-dire le sentiment de la faim et de la soif, les autres impulsions animales, et même, d'une manière générale, la perception directe par les sens de tout ce qui est coloré, brillant, sonore, ont leur siège dans les centres subcorticaux du cerveau : leur action correspond à un moi primaire, naïvement égoïste et tourné vers son propre plaisir.

Mais ce moi primaire est-il jamais si entièrement aboli qu'il ne se retrouve dans la plus haute jouissance esthétique ? Toute recherche du plaisir en serait-elle écartée ? Pourquoi ces excitants simples, la couleur, le son, ne seraient-ils pas capables d'appeler après eux le riche cortège des émotions supérieures, et ne sont-ils

pas, en quelque sorte, le point d'attache du rêve avec la réalité physiologique ?

On m'a reproché de fonder l'esthétique sur la *perception*. Je ne la fonde pas moins sur l'*émotion*, comme on l'a pu voir dans cette Esquisse. Ce sont là, d'ailleurs, mots abstraits et généraux ; il me plaît mieux de voir les choses, autant qu'il se peut, sous une figure concrète et dans un jour qui éclaire les détails.

L'image vient du dehors, puisqu'elle est le fruit de la perception. Elle est donc de nature intellectuelle, et ce n'est pas le moi affectif qui la produit ; mais il en reçoit l'ébranlement. Quand je parle du plaisir attaché à la perception des sons ou des couleurs, il ne s'agit pas proprement d'un acte de mon intellect, mais d'un état de ma sensibilité, d'une réponse plus ou moins directe à l'excitation venue par les sens, une réponse qui s'exprime en sensations internes, en sentiments, en mouvements.

La perception, en tant qu'acte de l'intelligence, est un état autre, que je ne sépare pas non plus de ma jouissance d'artiste : et par ce côté mon esthétique s'établit aussi sur la *raison*.

L'intelligence intervient chez le peintre, par exemple, pour lui donner la construction logique dès lignes, des masses, la justesse des accords. Les données de cet ordre s'allient intimement en lui aux états de sa sensibilité. Même procédé chez le spectateur : tout en jouissant de la palette du peintre, sa raison ne cesse pas d'exercer un contrôle sur le tableau que voient ses

yeux ; je n'imagine pas comment ma docilité à l'impression abolirait jamais mon sens critique.

Il me souvient qu'un jour, devant une nature morte brillamment peinte, je fis remarquer à l'artiste une faute singulière : ses branches de lilas avaient des feuilles alternes au lieu de feuilles opposées. Le modèle était pourtant devant lui ; mais il n'avait vu que les tons et s'empressa de réparer sa méprise.

Une autre fois, le vieil Alfred Decaen, à qui je rendais visite, me montra une toile qu'il venait d'achever : c'était l'avenue du Bois de Boulogne avec des cavaliers, des équipages. « Voilà bien, lui dis-je, le paulownia qui est à droite, à l'entrée de l'avenue. — Ah ! je ne savais pas, me répondit-il, que ce fût un paulownia. — Oui, repris-je, mais votre arbre n'est vrai que jusqu'au tiers. » Et comme j'en masquais le haut : « C'est, me dit-il, qu'il n'occupait pas assez de place, qu'il me laissait trop de ciel, et j'ai dû l'augmenter. — Soit, mais il fallait lui laisser son caractère ; le paulownia est un arbre qui n'a pas d'axe continu. »

On pourra, de ce point de vue, rechercher les lois de la beauté « rationnelle ». Rien de plus juste, à condition qu'on ne réduise pas le sentiment du beau à une appréciation du contenu moral ou scientifique de l'ouvrage ou du faire de l'artiste.

Cette appréciation du faire est d'ailleurs inséparable de nos jugements de goût. « Le tableau, me disait un peintre, qui m'a le plus frappé à Dresde est la *Marie l'Égyptienne* de Ribera, et dans ce tableau le flot de cheveux foncés qui retombe de l'épaule sur le sein,

sans couper la chair, et en gardant son relief. » Certes, l'expression de la figure demeurait pour lui la chose principale ; mais il ne pouvait se montrer indifférent à la technique et s'empêcher d'estimer la difficulté vaincue.

Aucun élément ne doit donc être écarté. Devant l'œuvre d'art, je suis à la fois cœur et cerveau ; je ne saurais pas plus me défaire de mon appareil visuel que de mes idées, et de mes sensations que de mes sympathies.

Participation au sentiment exprimé dans l'œuvre, éveil ou renaissance d'un état affectif, aspirations de tendresse, désirs imprécis, tension de la volonté, état général de bien-être organique ou de quiétude morale, communion avec nos semblables dans la tristesse ou dans la joie, élan vers une puissance supérieure, communication mystique avec un être de bonté, de perfection, d'amour : sous ces mots larges, émotion, sympathie, nous pouvons mettre tout cela, et plus encore.

Parlerai-je aussi de l'accroissement du plaisir qui se « partage » ? Peut-être ici sortons-nous de l'esthétique.

Il y a quelques années, arrivé seul à Milan, je me reposais délicieusement en prenant une *granita*, à l'entrée des galeries Victor-Emmanuel, au pied du célèbre Dôme. Si j'avais eu la compagnie d'un ami, la *granita* en eût-elle été meilleure ? Assurément non ; elle eût pu seulement me sembler telle, à moins que le plaisir de la causerie ne m'eût distrait de la savourer.

Dira-t-on qu'un chant national nous émeut plus, étant répété par mille voix? Je le veux bien; mais ce sont alors des sentiments accessoires, étrangers à l'art, qui sont en jeu. Ce chant nous toucherait plus encore, si nous l'entendions à mille lieues de notre pays.

Je suppose que, me trouvant au fond de la Finlande, une de nos pièces de nickel me fût présentée. Elle me rappellerait ma patrie, ma famille absente. Je n'en regarderais pas avec moins de dégoût cette tête vulgaire, cette fille de carrefour coiffée d'un bonnet de coton, qui personnifie la République, en souhaitant qu'on se donne le soin d'ennoblir cette effigie.

Ici, une remarque incidente sur les rapports de l'individu et de la race, à propos des airs populaires. Ces airs correspondent certainement à une disposition sentimentale, qui est commune à un groupe d'hommes nés sur le même sol, ayant vécu et souffert ensemble. Que d'impressions enfermées dans un motif, parfois dans un simple mot! L'âme de chaque race vit dans les « lieder » où elle a trouvé son expression; ceux-là s'y reconnaissent et s'y réjouissent qui sont restés *vrais*, ceux dont une éducation banale n'a pas tué l'originalité.

Lors de la visite des marins russes, je résidais à Versailles. Dans la cour d'honneur, par où ils entrèrent, des garçonnets de onze à douze ans jasaient auprès de moi. Après que la musique eut joué l'hymne étranger, l'un de ces enfants, à qui j'avais adressé la parole, me dit : « C'est bien beau, Monsieur, cet air russe, mais c'est un peu triste. » Un gamin de

Kiev ou de Moscou n'eût pas dit cela. Dans ces cas, l'activité créatrice de l'auditeur ne s'emploie point ; il subit l'effet, il ne repousse pas le charme du chant entendu, mais il ne participe pas au sentiment qui l'a inspiré, il n'entre pas pleinement dans le courant de l'émotion.

Ainsi des sujets religieux pour les personnes de croyance différente. Une figure du Bouddha parle aussi peu au dévot chrétien qu'une figure de Jésus au dévot bouddhiste.

Je me rappelle un beau jour d'hiver à Trianon. Les branches nues retenaient un peu de neige qui scintillait au soleil ; de légers nuages d'un gris rose flottaient sur le bleu doux et fin du ciel ; le paysage avait un aspect élégant et distingué. « Un vrai paysage Pompadour », dit l'un de nous. C'était assez d'un assemblage de couleurs pour réveiller un nom, ressusciter un temps passé, prêter un attrait nouveau à cette scène. Le tableau réalisé sous la brosse aurait profité pareillement de l'émotion et du souvenir : mais un fils de la France *sentait* là ce qu'un Flamand ou un Italien n'eût pas senti de lui-même tout de suite.

Ces quelques exemples, où je m'excuse de m'être attardé, laissent voir quelles situations variées recouvrent les mots dont nous faisons usage, et pas n'est besoin de répéter que je ne songe nullement à fonder l'esthétique sur un état particulier de la sensation ou du sentiment, de la perception ou de la pensée. L'adoption d'une théorie nous engage trop souvent à ne pas voir les choses comme elles sont, dans leu

complexité et leur richesse. Je ne hais rien tant, aujourd'hui, que le dogmatisme, et je préférerais passer pour un esthéticien capricieux que d'avoir la mine d'un critique d'art féru de canons et de principes.

Je me demande maintenant si cette grande part accordée aux impressions d'art dans une vie d'homme ne marque pas une situation anormale, exceptionnelle. J'en arriverais presque à me reprocher ce continuel péché des yeux et des oreilles, ce penchant vers des jouissances qui m'ont pris ou fait perdre bien des heures. La faute est commise, et je n'y sais plus de remède que de la dire.

Je ne pensais pas écrire jamais sur les beaux-arts. Ma curiosité philosophique, l'occasion aidant, m'y a conduit. Peut-être la dispersion même de mes études m'y a-t-elle servi quelque peu, en libérant et élargissant mon jugement. Il advient que notre naturel bon sens profite parfois de notre ignorance, à condition qu'on ne s'y attarde pas; l'école buissonnière peut aussi garder heureusement notre indépendance.

Tant de fils se croisent sous ma main, que j'en ai pu perdre quelques bouts. Certains lecteurs me reprendront d'avoir hésité entre la rigueur du savant et la fantaisie du causeur. Art ou science, me dira quelqu'un, lequel préférer? L'art est une fonction sociale, la science en est une autre. On ne classerait pas mieux les génies que les plantes et les animaux d'après leur utilité ou leurs usages. Les jeunes filles aiment les pâquerettes dans les champs; le laboureur les détruit parce qu'elles

dévastent ses prairies. Et quel art préférer parmi les arts? ajoutera un second. Je n'ai pas davantage le goût d'en disputer. Enfant, j'admirais déjà ces révélations sensibles des dons spéciaux, une main qui dessine ou qui tient l'archet, une voix qui chante. Précieux sont ces dons, et je les estime grandement, non sans sourire parfois de la vanité des gens qui les possèdent, quand la nature n'y a ajouté rien d'autre.

Un mot seulement sur les rapports de la poésie avec la musique.

Dans le langage proprement dit, le geste indicateur, le fait énoncé, la logique démonstrative, comptent seuls, ou comptent avant tout. Dans la poésie s'introduit la valeur du *son*. Mais la poésie profite en même temps de la valeur du *mot* : au charme du son elle peut joindre l'éloquence de la pensée, de l'idée abstraite, et cela lui assigne un rang à part, sinon une place privilégiée.

A ne considérer que sa langue, qui est la plus indéfinie, la musique serait donc étrangement distante de la poésie. Elle en apparaît néanmoins, à d'autres égards, la plus voisine. N'étant pas limitée aux représentations concrètes de la peinture, elle laisse un plus libre jeu à la fantaisie de l'artiste ; elle a des ressources inépuisables d'invention, de combinaison ; elle est créatrice de formes, par où elle se rapproche de sa rivale. L'une et l'autre ont leurs rappels de sons, leurs périodes, leurs répétitions rythmiques, jusqu'à des coupes analogues ou à des titres communs, le rondel ou rondo, par exemple.

Rien qui n'ait déjà été dit. Je ne veux qu'appeler l'attention sur la valeur de l'élément intellectuel dans la musique. L'intelligence y a sa part, non moins que dans la poésie, malgré la différence du contenu et des moyens. Le mot « sentiment » est revenu souvent sous ma plume, et je pense en effet que l'émotion répond seule, d'ordinaire, à l'excitant musical. Mais celui-là n'écoute pas en musicien, qui n'apprécie à aucun degré l'art du compositeur; et ceux-là ne sont aussi que des âmes « résonantes », qui ne savent pas estimer l'art du poète.

La façon même dont je procède pour fixer dans ma mémoire une pièce de vers ou une page de musique témoigne, à mon sens, de leurs conformités secrètes.

Je n'avais jamais su par cœur *Le Roi d'Yvetot* : les temps de Béranger sont si loin de nous ! Je veux savoir enfin cette célèbre chanson, je la relis. Je retiens sans peine le premier couplet; il me donne la coupe et la mesure. Les traits principaux des couplets suivants sont restés dans ma mémoire, mais isolés, détachés; il s'agit de les remettre en leur place. Ici intervient l'observation. La chanson ayant une suite voulue, chacun des couplets un sens, la raison me guidera pour restituer les groupements particuliers et retrouver l'ordonnance de l'ensemble. Ces deux vers, par exemple,

> Pour toute garde il n'avait rien
> Qu'un chien,

sont la suite naturelle de ceux-ci :

> Il faisait ses quatre repas
> Dans son palais de chaume,
> Et sur un âne, pas à pas...

De même les vers

> Il n'avait de goût onéreux
> Qu'une soif un peu vive,

attirent nécessairement les suivants,

> Lui-même, à table et sans suppôt,
> Sur chaque muid levait un pot
> D'impôt.

Ainsi des autres. Le cinquième couplet, qui finit par la note émue :

> Ce n'est que lorsqu'il expira
> Que le peuple qui l'enterra
> Pleura,

résume le sens de la pièce. Le dernier nous remet au ton joyeux ; après le mineur de passage, il ramène le majeur.

S'agit-il d'un andante de Beethoven, d'un air de *Carmen*, le moyen est analogue. Je vois d'abord le ton et le mouvement ; puis je remarque la division du motif en phrases et membres de phrase, les enchaînements, les retours variés, les modulations. Viennent ensuite les détails, les nuances de l'expression. Il est clair que si je possédais la mémoire des motifs à un degré remarquable, ce travail d'analyse semblerait se faire de lui-même. Il y aurait connaissance spontanée, en quelque sorte, grâce à une facilité plus grande d'enregistrement des sons, grâce surtout à l'intuition rapide de la logique inhérente à la construction du thème musical.

On a réparti les musiciens en deux groupes, selon qu'ils ne verraient dans leur art qu'une architecture des

sons, une forme, une arabesque, ou qu'ils accorderaient tout le prix à l'expression de la passion. Les situations extrêmes seraient donc celle du compositeur qui penserait la musique comme on imagine un problème d'échecs, et celle du musicien qui voudrait la réduire à être une sorte d'âme sans un corps. Mais vraiment il me paraît que tous les maîtres se tiennent entre ces deux positions irréalisables; les deux procédés sont inséparables l'un de l'autre, pratiquement du moins. Ni les faiseurs d'arabesques ne sauraient se soustraire entièrement à quelque sentiment de grâce, de volupté, et réprimer toute tendance à l'expression, ni les musiciens de passion — fût-ce l'auteur mystique de *Pelléas et Mélisande* — se refuser tout à fait au charme des combinaisons, à peine d'écrire quelque chose qui ne serait plus de la musique. Il ne manque pas de pages, dans les maîtres les plus passionnés, qui témoignent d'un souci d'ingéniosité ou qui prennent même leur point de départ dans quelque rencontre de sonorité heureuse.

Tout en acceptant l'existence théorique d'une imagination créatrice affective qui construirait avec les matériaux de la mémoire affective, comme l'imagination à base sensorielle construit avec des couleurs et des formes (1), il ne faudrait pourtant pas exiger du musicien qu'il en réalisât nécessairement et absolument le type : il construit, malgré tout, avec des sons, comme le peintre avec des couleurs, et reste pris par ses racines dans le monde sensible.

(1) Ribot.

Si nous considérons, d'autre part, que bien des peintres et des poètes offrent cette même disposition sentimentale, jusqu'à sacrifier le sens du mot dans la poésie, la vérité du dessin dans la peinture, nous serons amenés à conclure qu'elle est indépendante du don spécial qui fait tel artiste poète ou peintre et tel autre musicien. Mais ce don réagit ensuite sur son caractère, à cause des moyens propres au langage qu'il comporte et lui impose. C'est la qualité même du son qui le fait être, pour un artiste de nature affective, un instrument plus adéquat, plus immédiat que la couleur; la langue des sons est au plus haut point une création de l'homme; il semblerait enfin que l'audition est un phénomène, si j'ose dire, plus intérieur que la vision : il nous faut sortir de nous-mêmes, en quelque sorte, pour regarder au dehors, et c'est là une des raisons de l'antagonisme de ces deux actes, entendre et voir, antagonisme ordinaire, quoique non constant ni toujours aussi prononcé selon les individus.

Les discussions se greffent d'elles-mêmes sur une étude psychologique comme celle-ci, et je m'y suis abandonné trop facilement peut-être.

> La dispute est d'un grand secours,
> Sans elle on dormirait toujours,

a dit notre bon ami La Fontaine, à qui je reviens si volontiers ! J'éprouve toujours à retrouver son clair et fin bon sens, après la lecture de quelque poète extravagant ou compliqué, ce plaisir de nouveauté que me donne la découverte, dans les champs ou les collines,

d'une de ces fleurs sauvages dont les jardiniers ont tiré nos plantes d'ornement. Je ne méprise pas l'art du jardinier, mais il me semble parfois gâter la nature. De même, il est des limites que le poète, le peintre, le musicien, ne sauraient dépasser sans tomber au pathos ou au baroque. Je demeure fidèle au génie de ma race, et je constate, une fois encore, que je n'y peux contredire. Je finis par cette déclaration. Il est temps de nous borner.

A quel ordre de sentiments le sentiment esthétique appartient ou est apparenté ; quelle place occupe ce sentiment dans la vie de l'individu et de l'espèce ; à quels caractères dans les choses correspond le beau en nous ; à quels signes se reconnaît l'émotion particulière du beau ; sous quelles formes et en quelles circonstances elle se produit ; de quels apports s'enrichissent les différents arts ; en quelle proportion les passions de l'âme et les motifs rationnels concourent à les former : telles sont les questions qui flottaient devant mon esprit en abordant cette *Esquisse*. Je ne pouvais m'attacher à les traiter expressément, et je n'ai voulu que donner ici les éléments d'une réponse. Je laisse aux psychologues le soin de retirer de ces pages les conclusions qu'il leur semblera qu'elles comportent. Il n'est pas aisé d'établir le rapport de ses propres jugements avec son « équation personnelle » ; cela importe toutefois en ces matières, et ce sera mon excuse d'avoir mêlé des faits particuliers à des questions générales. Je n'ose espérer, malheureusement, qu'elles en aient reçu grande lumière.

REVUE
DES PLUS RÉCENTS TRAVAUX
SUR L'ESTHÉTIQUE

L'esthétique nous met en présence de ces deux faits positifs : l'œuvre, l'artiste. On peut la traiter par des méthodes diverses. Il y a place en ces études pour l'historien, pour le physiologiste et le psychologue, pour le philosophe pur. Quelles que soient les théories proposées, elles se ramènent à l'un de ces points de vue, l'histoire, la psychologie, la philosophie. Mais il arrive aussi que le même auteur envisage son sujet sous plusieurs aspects, et ces types de chercheurs ne sont pas toujours assez tranchés pour permettre un classement rigoureux. Je me bornerai donc à présenter leurs travaux dans la suite qui me semblera la plus naturelle, sauf à indiquer leurs rencontres sur différents points, rencontres assez fréquentes, et partant instructives.

Un philosophe distingué, Jonas Cohn (1), s'est proposé d'écrire une « esthétique générale » qui serait à

(1) *Allgemeine Aesthetik.* Leipzig, W. Engelmann, 1901 (*Revue philosophique,* février 1902).

l'histoire de l'art «ce que sont aux sciences spéciales les grandes disciplines de la philosophie». Ni la psychologie, ni la sociologie, ni l'ethnologie ne pourraient, pense-t-il, fonder seules cette « science critique des valeurs » qui est à ses yeux l'esthétique même : elles ne sauraient pas mieux nous instruire des questions fondamentales du beau qu'une description de la pensée des enfants et des sauvages ne saurait éclairer la théorie de la connaissance. Il s'agit donc de définir, avant tout, le « domaine » et le « contenu » de la valeur esthétique.

Que l'objet du jugement esthétique est un fait éprouvé d'intuition immédiate ; que la valeur d'art est intensive, c'est-à-dire que nous estimons l'objet, non pas d'après le service qu'il peut nous rendre, mais d'après ce qu'il est en lui-même ; que la valeur esthétique a un caractère impératif, tout jugement de goût voulant être universel : tels sont les résultats généraux auxquels nous aboutissons, en dégageant de nos «jugements spontanés », conformément à la méthode de Kant, «les éléments qui font la valeur esthétique des choses». Simples affirmations du sens commun, semble-t-il. Encore nos «jugements spontanés» en cette matière ne sont-ils pas tellement clairs et précis qu'on n'en ait pu tirer des formules assez diverses concernant les rapports du beau et de l'utile.

Si l'on se demande, avec Cohn, comment cette « valeur intensive » devient esthétique, il faudra recourir à l'hypothèse — que la chose vue puisse être comprise comme « expression » d'une vie intérieure,

c'est-à-dire que nous vivions sympathiquement avec l'être qui la manifeste. Cette participation est directe, spontanée; nous l'étendons de nous aux choses. Le beau n'existe que là où s'exprime et se partage la vie: à quoi l'*imitation* nous sert puissamment, bien qu'on ne puisse dire, avec Groos, que notre activité imitatrice est l'essentiel ; sinon la qualité de l'objet d'art, objecte Cohn, deviendrait indifférente.

Cette hypothèse paraît proche parente de celle de Lipps (1), si diverses que soient la méthode psychologique de ce dernier et la méthode dialectique de Cohn. Selon Lipps, le phénomène qui est à la base de l'esthétique est de se sentir soi-même dans l'objet représenté, c'est-à-dire d'attribuer à l'objet, par un acte de projection du sentiment (Einfühlung), nos propres activités psychiques, jusqu'à ce degré où la fusion de l'objet et du sujet nous fait perdre le sentiment de notre moi et vivre entièrement dans l'objet perçu. Les conditions mêmes de notre aperception des choses, nécessairement « successive », seraient la raison directe de cette fusion, la raison majeure en étant le besoin anthropomorphique qui laisse l'homme incapable de concevoir les choses autrement que dans les termes de sa propre vie.

Cette théorie de la sympathie conduit Lipps à écarter la théorie du jeu et à exclure l'imitation, invoquée par

(1) *Komik und Humor*. Hamburg und Leipzig, L. Voss, 1898 (*Revue philosophique*, décembre 1899). — *Aesthetik Psychologie des Schönen und der Kunst*. Ibid., 1903 (Dr. M. Krebs, *Revue philosophique*, mai 1904).

Groos. « Comment l'angoisse, la souffrance, écrit-il, deviennent-elles un sujet de plaisir? Serait-ce quand nous les imitons intérieurement? Il faut alors que l'imitation soit un jeu; car, en somme, prendre part à la douleur, c'est souffrir. Je n'ai pas la liberté de jouer en présence de l'œuvre tragique ; à cette liberté, à cette joie puérile, je préfère la jouissance sérieuse et qui me remue. Cette jouissance tragique est possible même devant la réalité. Je crée cette réalité en moi, cela est vrai, mais autrement que ne l'entendent les théoriciens de l'imitation. Je la crée par sympathie, par le sentiment du moi qui se transporte et se retrouve en autrui. »

Mais si l'on veut bien noter ici que, pour Lipps, sympathiser, c'est, au sens large, *éprouver avec*, *faire avec* (miterleben, mitmachen), ne semblera-t-il pas que sa doctrine avoisine par là ces mêmes théories de l'imitation et du jeu qu'il a combattues? Dans la vie de l'âme, tout se tient.

Le mot *Einfühlung* serait peu propre du reste, selon Paul Stern (1), à qualifier l'acte psychique essentiel qui fait que nous voyons les choses en artistes et non autrement; il serait seulement une désignation imagée — et ambiguë — indiquant en gros les résultats de cet acte psychique. Le rôle de l'association serait prééminent dans nos jugements esthétiques. Nul doute, en effet, que l'émotion d'art est liée à nos sentiments de toute espèce, qu'elle intéresse notre nature

(1) *Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik.* Hamburg und Leipzig, L. Voss, 1898 (*Revue philosophique*, août 1898).

morale et sympathique et jusqu'aux états profonds de la volonté. D'où ces conclusions de Stern, qui proclame l'équivalence, à certains égards, de l'esthétique et de la morale, et qui voit, lui aussi, dans le plaisir esthétique un sentiment heureux de sympathie et comme un sentiment exalté et sublime de la valeur du moi.

Équivalence, mais non identité. Les théoriciens les plus opposés sont à peu près d'accord sur cette question des rapports de l'art avec la morale, d'une part, avec la science, de l'autre. Lipps par exemple, avec Cohn et plus sévèrement peut-être, exclut des fins spéciales de l'art la recherche de toute utilité pratique et la pure curiosité scientifique. Ces rencontres d'auteurs partis à la découverte par des chemins différents sont trop frappantes pour ne pas les remarquer. Chacun, quelle que soit sa méthode, aboutit parfois aux mêmes termes, et réussit, par un procédé original, à grouper les faits d'une manière intéressante. Ainsi dans le cadre systématique tracé par Cohn viennent se ranger à leur place les problèmes principaux de l'esthétique. Ces problèmes ne se groupent pas moins bien dans le système de Lipps, et, nous l'allons voir, dans celui de Benedetto Croce, de Yrjö Hirn, de quelques autres aussi. Il n'en faudrait pas conclure que le choix du point de vue est absolument indifférent, l'hypothèse fondamentale superflue. Mais ces rencontres laissent supposer la transformation possible des hypothèses les unes dans les autres et la coopération finale des méthodes, en quelque sorte, à la connaissance du sujet traité. Il

semble que les contradictions soient, le plus souvent du moins, dans la terminologie et dans les procédés préférés plutôt que dans le sentiment profond qu'on a des questions.

Avec Benedetto Croce (1), l'esthétique nous apparaît sous un jour nouveau. Croce la rattache à la linguistique. L'art est *expression*, c'est-à-dire *fait d'activité*, « ce que la théorie du jeu implique également ». Mais quelle sorte d'expression? L'art appartient, répond Croce, à l'activité *théorique*, distincte de l'activité *pratique*. La vérité de l'art ne pouvant d'ailleurs être confondue avec la vérité logique, ni l'entendement avec l'imagination, il convient d'ajouter que l'esthétique est la connaissance de l'*individuel*, la logique étant la connaissance de l'*universel*. Ce dernier trait achèverait de la qualifier avec une suffisante précision.

Reste à justifier le rattachement de l'esthétique à la linguistique. N'est-ce pas l'évidence même, écrivais-je ailleurs, que l'homme, par chacun de ses sens, entre en communication avec les êtres et avec les choses; que les arts sont ainsi, avec des moyens plus restreints, il est vrai, que la parole, des instruments d'expression et d'échange; qu'il existe enfin autant d'arts ou de langages que de manières de percevoir et de communiquer avec le monde extérieur? Mais Croce entend

(1) *Tesi fundamentali di una Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale.* Napoli, Tessitore, 1900 (*Revue philosophique*, janvier 1901). — *Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale.* Milano-Napoli, R. Sandron, 1902 (*Revue philosophique*, décembre 1902).

assimilation, non pas simple rapprochement. Esthétique et linguistique appartiennent toutes deux, selon sa terminologie, aux sciences de l'*activité* ou des *valeurs humaines*, elles sont les *sciences de l'esprit*. L'expression esthétique est donc quelque chose d'original, elle ne doit être confondue ni avec l'*expression physique*, ni avec l'*impression* : physiologie, psychologie, histoire de l'art, ces recherches ne sont qu'accessoires et se subordonnent à la définition donnée du fait esthétique.

Cette définition emporte des conséquences importantes. Elle exclut d'abord la conception d'un « beau naturel » : un fait de nature ne devient beau (ainsi Lipps) que par l'élaboration de l'artiste. Elle exclut la distinction du « contenu » et de la « forme » : l'impression ne devient esthétique (ainsi Cohn) que par son passage dans la forme.

Il n'est pas besoin de discuter sur l'excellence des divers sens, toutes les impressions pouvant entrer dans l'expression ; ni sur le choix d'un contenu, puisque le fait esthétique réside en entier dans l'élaboration expressive des impressions. La beauté, c'est la « valeur » de l'expression, et il n'est pas d'expression sans valeur.

D'autre part, la distinction faite par Croce entre l'esthétique et la logique condamne toute esthétique « intellectualiste », dans laquelle le beau serait considéré comme l'union de l'intelligible et du sensible. L'hédonisme est écarté : quelle commune mesure existerait entre le plaisir de l'art et tel autre qu'on voudra ? L'art, enfin, ne relève pas de la morale, en tant que « vision

artistique »; mais il dépend d'elle en tant qu'il s'extériorise.

Ajoutons que, conformément à ces thèses, il ne saurait être question de « types », puisque l'art est la connaissance de l'individuel; ni de « genres » artistiques: ils n'existent que pour le logicien; ni de techniques et de rhétoriques.

Croce ne peut être tendre, on le devine, pour certains écrivains. Spencer, dont il accuse l'ignorance historique, lui paraît flotter entre le sensualisme et le moralisme. De même Sully et Bain, quoique mieux instruits que Spencer des choses de l'art. Grant Allen encourt le reproche d'avoir conservé la distinction entre l'activité utile et l'activité de luxe. Helmholtz, Stumpf, Brücke, Vernon Lee, ne prétendent pas du moins, comme Allen, à tirer « toute » l'esthétique de la physique ; ils ne dépouillent pas l'esthétique de son caractère spirituel, ils se bornent à rechercher les raisons de plaire des impressions visuelles et auditives.

Quant à Taine, il a cédé à l'illusion de suivre la méthode des sciences naturelles. Mais il laisse bientôt là cette méthode pompeusement annoncée, parce qu'elle ne lui donne rien, et se remet « à analyser et définir comme un simple mortel ». Et quelles définitions! L'art est une imitation, une imitation où l'artiste se propose de mettre en relief le « caractère essentiel » des choses ! C'est le retour à l'esthétique pédagogique, à une échelle des valeurs qui s'établirait sur le « degré d'importance du caractère », sur la « généralité de l'idée », sur le « degré de bienfaisance de l'œuvre » !

Croce, on le voit, écarte nettement le « moralisme ». L'esthétique, écrivait Cohn de son côté, entre dans la vie générale comme achèvement de la logique et de la morale. Les formes vivantes sont le vrai fond de la vie civilisée; par elles les hommes participent à la vie commune. Or, les ouvrages d'art ont cet avantage qu'ils font durer ce qui n'existerait plus dans la conscience des individus nouveaux, et qu'ainsi ils étendent la civilisation dans l'espace et dans le temps. L'œuvre poétique garde sa force aussi longtemps que la langue en laquelle elle est écrite n'est pas altérée : de là, le souci légitime d'un peuple à conserver les formes de son langage.

Vues justes et claires, qu'il importe de retenir. En regard de ces auteurs, il s'en trouve d'autres qui me paraissent enclins à forcer la thèse dite de « l'art sociologique », — qui est l'espèce ou le genre, comme on voudra, par rapport au moralisme. Tel, parmi les plus récents, Fausto Squillace (1).

Je ne mets pas en doute que l'art soit une manifestation ou un instrument de la vie collective. Mais je ne saurais tenir vraiment la théorie sociologique pour une découverte qui apporterait une révolution dans l'esthétique. La considération de l'utilité sociale de l'art n'est pas une nouveauté, et il serait exagéré de prétendre que ni les artistes ni les philosophes avant nous n'auraient eu conscience de son influence ou de son rôle.

Chercher dans les visées morales de l'art la raison

(1) *Sociologia artistica*, Torino, Roux e Viarengo, 1900 (*Revue philosophique*, février 1902).

de son développement ou la mesure de sa valeur, est un procédé bien incertain. Ni la succession des grandes époques de l'art, ni l'évolution des arts en chaque pays, ne me semblent se régler sur le degré de leur action sociologique. Quant à l'estimation des œuvres, il me paraît également impossible de leur appliquer ce critérium. Comment jugerions-nous de leur utilité? Réside-t-elle dans le sujet de l'œuvre, dans son intention morale, dans le nombre et la condition des individus qui en jouissent ensemble? De ce point de vue, on arriverait à dire que telle peinture officielle, ou tel tableau de genre édifiant, l'emporte absolument sur la *Source* d'Ingres ou la *Noce juive* de Delacroix, qu'une pièce de théâtre à thèse marque toujours un progrès sur une comédie de pure observation, que la *Marseillaise* criée par mille voix dans la place publique a une plus haute signification qu'une symphonie de Beethoven entendue dans une salle fermée.

On ne saurait confondre l'évolution de l'architecture, par exemple, avec le changement des besoins qu'elle est appelée à satisfaire. On bâtissait jadis, nous dit Squillace, des églises et des palais; on construit aujourd'hui des marchés, des gares, des théâtres. Au moyen âge, cependant, et pour ne rien dire des ponts, des aqueducs et des arènes de Rome, on a édifié des hôpitaux, des hôtels de ville; le même principe de construction s'est appliqué à des destinations diverses. Quant aux sujets des tableaux, des romans, des tragédies, je vois que les artistes les ont toujours pris au milieu d'eux ou interprétés selon les sentiments de

leur temps, et ce n'est pas la pullulation des méchants ouvrages, où l'écrivain cherche le succès dans une « actualité », qui peut là-dessus nous donner le change.

Si par « art sociologique », on entend que les croyances et les tendances de chaque temps s'incorporent dans les manifestations de l'art, on se borne à reconnaître une nécessité, un fait incontestable ; et si « l'art sociologique » signifie plutôt l'effet produit, cela revient à assimiler l'art tout uniment à la religion ou à la morale. Il faut pourtant bien qu'il soit quelque chose d'autre pour être lui-même. Mais ce chapitre ouvre un nouvel aperçu.

Giovanni Piazzi (1) rattache l'évolution progressive de l'art à l'évolution psychologique. S'il ne prend pas pour devise l'art pour la beauté, pour le plaisir, il ne subordonne pas davantage le phénomène artistique aux exigences immédiates de la société. L'art, écrit-il, est une manifestation continue et nécessaire que nous trouvons liée d'abord à la religion, puis au sentiment national. Le phénomène religieux n'est pas un accident pathologique ; il ne devient tel qu'à son déclin : l'art, qui était l'expression du culte, s'immobilise alors, s'appauvrit et meurt avec lui. Mais, aux débuts d'une société, la religion est une forme naturelle de la pensée, qui se traduit nécessairement dans l'art. Il en est de même du sentiment national ; c'est ce sentiment qui rajeunit l'art et le soutient, alors qu'il ne trouve plus d'aliment dans la religion, jusqu'à

(1) *L'arte nella folla.* Milano-Palermo, Sandron, 1900 (*Revue philosophique,* janvier 1901).

l'heure où le patriotisme local n'engendre plus que ces discordes intestines où périt la Grèce.

Dès qu'on parle d'évolution dans l'art, il faut tenir compte de ce fait, l'apparition du génie. Les seules périodes de décadence, je le dirai avec Piazzi, seraient celles où le génie fait défaut pour créer de nouveaux types et fonder une nouvelle loi. Mais quelles sont les conditions sociales favorables à l'apparition du génie? Ou ne serait-elle pas, comme on l'a pu soutenir, purement fortuite? Si le génie est un accident — encore est-il des temps sans génie — son action dépend toutefois de l'heure et du lieu où il apparaît. La relation même constatée par Piazzi entre la vigueur de l'état social et celle des arts témoigne que les grands siècles offrent un ensemble de circonstances heureuses impossible à méconnaître et qui exigerait de nous la plus exacte analyse.

Piazzi ne partage pas, notons-le en passant, l'opinion de Guyau affirmant que la démocratie affranchit l'artiste. Le despotisme le plus ennemi de l'art est précisément le despotisme de la foule. Il n'est pas vrai que toute œuvre supérieure s'impose d'emblée. L'homme de génie ne travaille pas pour ses contemporains, qui lui préfèrent presque toujours les médiocres et les habiles. Schopenhauer a écrit là-dessus de justes et cruelles pages.

L'originalité du génie, nous dira pareillement Grosse, n'est pas dans ce qu'il reçoit de son temps, mais dans l'usage qu'il fait de ce qu'il reçoit. Ce n'est pas l' « état général » dont parle Taine qui détermine

l'œuvre d'art ; tandis que le talent s'y conforme, le génie va le plus souvent à l'encontre, et son œuvre est toute spontanée. La thèse de Taine est peut-être d'accord avec le darwinisme, mais elle est en contradiction avec l'histoire.

A quelles erreurs conduisent certaines thèses rigides, nous en avons maints exemples, en effet, dans Taine et dans Guyau. Sa thèse de l'utilité a dérobé aux regards de celui-ci des vérités évidentes : elle l'amenait à dire que les scènes d'Euripide ou de Corneille ne perdraient rien de leur beauté, si elles étaient vécues devant nos yeux. Ce n'était pas seulement confondre la reproduction avec la représentation, oublier que la réalité ne touche pas de la même façon que l'art ; c'était borner l'art à l'imitation, quand il doit être et ne peut être que l'interprétation du vrai.

Ici viennent à leur place les considérations du Dr Paul Richer (1), relatives à la progression simultanée de l'art et du savoir.

Que la science enseigne à mieux voir, à corriger la routine, cela n'est pas contestable. Autant du moins que l'artiste s'appuie sur elle sans lui obéir, et que, selon l'expression de Richer, « la science propose, l'art choisit ». Si peu qu'on ait fréquenté les peintres, on a pu remarquer qu'ils font souvent prendre au modèle une pose convenue ou mal étudiée. Un besoin d'harmonie, de balancement des lignes, les guide sans

(1) *Introduction à l'étude de la figure humaine.* Paris, Gaultier-Magnier (*Revue philosophique,* décembre 1902).

doute ; encore convient-il de ne pas faire agir une figure à contre-sens. Si l'action à rendre est assez simple, le maniement d'un marteau, par exemple, ou la tenue d'un violoncelle, l'artiste se tirera aisément d'affaire. C'est autre chose pour des mouvements tels que le saut, la course, etc. ; l'observation est ici plus difficile, et presque toujours fautive. La photographie instantanée a corrigé sur ce point bien des erreurs.

Ces réserves faites, il me paraît que les progrès de la science n'ont point de rapports visibles avec la venue des artistes supérieurs: tel peuple qui enfantait les plus beaux génies aux temps de son ignorance n'en possède plus aux temps de son savoir. Ils ne sont pour rien dans les influences secrètes du climat et de la race, influences si persistantes que la valeur respective des groupes humains, à l'égard des dons artistiques, ne change pas avec le développement des sciences, ou bien change pour des raisons qui y restent étrangères. Ils comptent pour si peu, enfin, que l'art même qui en devrait tirer le plus de secours, l'architecture monumentale, est tombé chez nous à un état d'infériorité relative, alors que tant de ressources s'offrent aux constructeurs, machines,modèles, matériaux, millions.

Richer note lui-même que les artistes grecs évitaient bien des erreurs où tombent les nôtres. Grosse — que j'ai déjà cité tout à l'heure — se prononce nettement contre le naturalisme, et en général contre les prétentions scientifiques de l'art et de la littérature ; il estime, au surplus, que l'action de la science sur l'art n'est rien moins que bienfaisante.

Bref, il ne suffit pas que la science soit, pour que l'art soit. La beauté de l'œuvre, la richesse de la production, viennent de ce que l'artiste apporte au monde de force créatrice et de sentiment, de ce qu'il y trouve de croyance, de chaleur, de volonté, de motifs d'aimer ou même de haïr, non de ce qu'il possède de connaissances scientifiques ou de ce qu'il rencontre en son milieu de progrès matériels. Et c'est pourquoi je n'oserais envisager l'avenir de l'art avec autant de confiance que Paul Richer, en me fondant seulement sur les rapports qui uniraient l'art aux progrès de la physiologie et de la physique.

Il ne manque pas d'auteurs à rêver d'une vie qui serait réglée par l'art, dirigée par l'idéal esthétique. Ainsi Roussel-Despierres (1), parmi les derniers venus.

Mais comment opposer ou subordonner l'une à l'autre ces disciplines qui seraient — pour employer la langue de l'auteur — la morale naturelle, la morale religieuse, la morale utilitaire, la morale esthétique? De pareilles distinctions n'existent guère que sur le papier ; nos règles de vie sont des produits de la vie elle-même, toujours diverse en dépit de nos classifications. L'homme sauvage suit la morale naturelle quand il va tout nu et satisfait bonnement à ses besoins, la morale religieuse quand il obéit à son chef ou adore son fétiche, la morale utilitaire quand il mange son ennemi ou le fait son esclave, la morale

(1) *L'idéal esthétique, esquisse d'une philosophie de la beauté.* Paris, F. Alcan, 1904 (*Revue philosophique*, mai 1904).

esthétique quand il se tatoue ou qu'il décore ses armes et ses ustensiles. J'en dirai autant de l'homme civilisé ; suivant les heures, il se laisse gouverner par son instinct, par ses traditions, par son intérêt, par son sentiment des belles choses. Ni le rustre, ni le bandit, ni le moine, ni l'artiste ne représentent pratiquement des entités spéculatives. D'autre part, nos arts, nos morales, nos religions, correspondent à des genres de besoins, de désirs, d'actions, assez dissemblables pour ne pas être confondus ensemble. La morale n'enferme ni n'exclut l'esthétique, pas plus que celle-ci n'enferme ou n'exclut celle-là.

Tableau charmant, où se complaît l'auteur, que celui d'un couple heureux et beau qui possède maison au soleil et jardin en fleurs, qui orne de ses mains sa propre demeure et goûte l'harmonie de toutes les joies ! La première affaire est de savoir si les conditions économiques des sociétés présentes nous acheminent à réaliser un si doux rêve. Cette « vie esthétique » à nous promise est un achèvement ; elle n'est pas un moyen, et ne saurait produire par sa propre vertu l'état social qui seul la rendrait possible. On ne brode que sur un tissu préexistant ; on ne tisse riche tapisserie qu'avec des laines préparées et convenablement teintes. Cette forme supérieure d'action et de jouissance que nous assurerait l'idéal esthétique est-elle d'ailleurs vraiment si neuve qu'elle n'ait jamais été réalisée en sa plénitude, pour quelques privilégiés, aux beaux jours d'Athènes ou de Florence ? Ne faut-il même pas dire que le menu peuple aux siècles précédents, sur

notre terre de France, avait dans sa vie quotidienne plus de poésie, plus d'art véritable que celui du nôtre, sans que j'en veuille médire? Ce que nos progrès nous donnent, c'est un certain confort matériel, ce n'est pas précisément la beauté.

J'apprécie autant qu'il le faut la haute valeur sociale du sens du beau, sans décréditer pourtant, avec quelques-uns, la science et la philosophie au profit de l'art. Quant à prévoir le règne prochain de l'idéal esthétique ou son universel empire sur les citoyens d'un monde transfiguré, c'est autre chose. Il n'est pas moins prématuré de conclure à l'abolition du sentiment religieux dans l'espèce humaine ou d'en attendre le remplacement par l'art. Ou bien l'art, alors, serait plus et autre que lui-même. Les grandes créations de la vie restent dans la vie; rien ne meurt tout à fait dans l'âme humaine de ce qui a pu y naître.

Yrjö Hirn (1) — je reprends l'exposé des grands systèmes — nous ramène à la psychologie. Montrer que l'impulsion à l'art, ou la tendance artistique, a sa source dans la loi générale d'expression du plaisir et de la douleur, que l'action de cette même loi explique la valeur sociale de l'art et se retrouve jusque dans les fins non esthétiques qui s'y adjoignent, tel est l'objet de son important travail.

Expression, *activité*, nous retrouvons ces mots ici

(1) *The origins of art, a psychological and sociological inquiry.* London, Macmillan, 1900 (*Revue philosophique,* mai 1901).

et partout, dans Hirn comme dans Croce. L'art est l'expression d'une activité biologique, d'une activité « qui est son but à elle-même » : par où se rejoignent des théories opposées en d'autres points, Croce semblant définir l'art en fonction de l'*intellect*, tandis que Yrjö Hirn le définit en fonction du *sentiment*.

Mais il s'agit de comprendre comment et pourquoi cette expression du plaisir et de la douleur prend forme d'art, quel trait distingue des activités de cet ordre cette activité singulière et en apparence paradoxale, dénuée qu'elle est presque de tout dessein utilitaire. L'imitation, indiquée par Aristote, offrait une activité d'un caractère universel. L'impulsion au jeu est également universelle. L'art est pourtant quelque chose de plus que l'imitation et le jeu. Une fois reconnue la tendance de l'organisme à surmonter l'inhibition de la peine et à conserver l'excitation du plaisir — jusqu'à exalter le sentiment de vivre au prix d'une peine passagère, tortures orgiastiques, tragédie — on en pourrait déduire, selon Yrjö Hirn, le désir de la création artistique, en prouvant que l'art, entre toutes les fonctions de l'esprit, est la plus capable de satisfaire les aspirations qui résultent de cette tendance à l'accroissement de la vie.

Rendre les sentiments avec lesquels l'artiste a contemplé un certain aspect de la nature, ce serait l'unique fin de l'art ; faire partager son sentiment pour en jouir mieux, le premier désir de l'artiste. L'instinct sexuel n'aurait pas avec l'art les rapports étroits qu'on a dit. Yrjö Hirn refuse d'admettre cette opinion de

Darwin (reprise par Lucien Bray) (1) que les moyens de séduction, si remarquables dans les oiseaux, révéleraient vraiment une sélection artistique chez la femelle ou une intention d'art chez le mâle. Ainsi du vêtement et du tatouage : c'est pour accroître la curiosité sexuelle, pense-t-il, que l'on a d'abord caché la nudité. L'art ne dérive pas d'une influence sexuelle; il convient même d'ajouter que l'art érotique a toujours exercé une influence néfaste sur la race.

Mais revenons à cette hypothèse principale de l'auteur, que l'art est celle de toutes les expressions qui satisfait le mieux à notre tendance d'accroître notre vie. En résultera-t-il, si nous l'acceptons, que l'art soit déterminé ainsi parfaitement? N'aurons-nous pas à en définir mieux la situation exacte par rapport au sentiment, d'une part, à la connaissance, de l'autre?

L'art, sans doute, n'a pas pour mission essentielle d'instruire ou de moraliser. Il n'est pas une fonction scientifique ou religieuse; il reste néanmoins une fonction intellectuelle par sa technique, dès qu'il s'élève au-dessus de ce stage inférieur où l'être vivant réagit directement à l'émotion par des cris, des sauts, des gestes. Mais peut-on dire qu'il y ait vraiment art, quand il n'y a pas réalisation consciente et langage d'expression? Or, l'expression volontaire du sentiment, le langage de l'art, impliquent forcément la connaissance de rapports positifs entre des mouvements, des sons, des couleurs, etc. Et cette connaissance n'est pas, en soi,

(1) *Du Beau, Essai sur l'origine et l'évolution du sentiment esthétique*. Paris, F. Alcan, 1902 (*Revue philosophique*, sept. 1902).

différente de toute autre. Ce qui apparaît alors propre à l'artiste, c'est qu'elle n'est pour lui qu'un instrument, le moyen d'une expression qui a pour fin de relever un état affectif. Le moyen, dirait-on encore, demeure indifférent en ce sens qu'un même sentiment pourra s'exprimer, en quelque façon, dans le langage des divers arts. Et dans les cas où le sentiment naît de la connaissance même de rapports découverts ou imaginés entre des sons, des couleurs, des masses, la fin dernière de l'art n'est pas de rendre cette connaissance, elle est d'exalter, de perpétuer le sentiment qui y correspond. Ce dédoublement s'accomplit spontanément dans l'artiste, et cette situation caractéristique suffirait déjà à distinguer l'activité intellectuelle qui est l'art de celle qui est la science ou la philosophie.

C'est l'émotion, en somme, qui mène à l'art, et c'est aussi l'émotion qui mène à la science. Au degré inférieur, en ses origines, l'expression artistique reste en quelque sorte la réponse d'un réflexe ; mais bientôt cette expression se complique avec les sentiments mêmes qui l'ont provoquée : elle se produit en un langage spécial, et ce langage implique et apporte une information sur les choses elles-mêmes. La plus savante technique n'est pourtant dans l'art que le moyen de l'émotion, alors que la connaissance devient le véritable objet de la science. Si le poète se révèle dans le savant, c'est par un retour de la connaissance à l'émotion. Le caractère du « désintéressement » appartient d'ailleurs à ces deux formes de la vie psychologique, et il semble bien que la marque spéciale de

l'art, ou plutôt des arts, doive être cherchée enfin, en premier lieu dans la situation affective de l'artiste, en second lieu dans les qualités de l'expression, dans le langage qu'il parle. Tout se confond, pour ainsi dire, dans le noyau biologique; tout se spécialise à fur et mesure de son développement.

Ces quelques remarques venues sous ma plume trouvent leur justification et leur complément dans l'ouvrage de Ernst Grosse (1). Grosse laisse de côté le problème purement spéculatif pour s'attacher à des questions historiquement ou pratiquement résolubles. Il tient sa route entre les chercheurs qui accumulent les faits sans les coordonner et les métaphysiciens qui les évitent, dit-il, avec autant de soin que le pilote évite les écueils.

Et d'abord, quelle est l'essence de l'art? A cette question il estime qu'on ne trouvera pas une réponse en raisonnant de l'art en général, selon le procédé de la philosophie spéculative, mais en considérant les arts particuliers, en les prenant aux degrés inférieurs pour les suivre dans leur développement. Il aboutit à son tour, par cette méthode, à cette constatation que « l'activité artistique est une activité d'une espèce particulière » : elle est « son but à elle-même » et reste par là « proche parente de l'activité du jeu ». Seulement

(1) *Kunstwissenschaftliche Studien*. Tübingen, Mohr, 1900 (*Revue philosophique*, mai 1901). — Le précédent ouvrage de Grosse, *Die Anfänge der Kunst* (*Revue philosophique*, juillet 1894) a été traduit en français sous ce titre : *Les débuts de l'art*. Paris, F. Alcan, Bibliothèque scientifique internationale.

l'art n'est pas un « jeu d'enfant » ; il réclame toute la force de l'homme, et suffit à l'épuiser. Grande est la différence quant à la nature des forces employées dans l'art et le jeu, plus grande encore quant à la nature des effets produits et des « bienfaits attendus ».

Le point de vue du spectateur, note ici Grosse, n'est pas celui du créateur. Pour ce dernier, l'activité artistique est le but même, l'ouvrage n'en est que le moyen ; pour le spectateur, naturellement, c'est le contraire. Aussi l'artiste, on l'a remarqué plus d'une fois, n'aime-t-il son œuvre que pendant qu'il l'exécute, et parce qu'elle est son activité présente ; il est rarement collectionneur, et ne visite guère les musées, sinon pour alimenter sa propre fièvre créatrice. Le spectateur n'est pas moins « désintéressé » ; l'artiste lui a rendu plus facile la jouissance esthétique de la nature, de toute la nature, en dépouillant la réalité de ce qui en peut faire un objet d'effroi, d'aversion ou de désir. L'art n'imite pas seulement, il transforme et il invente.

Libre création dans l'artiste, libre contemplation dans le spectateur, ce serait donc le trait essentiel. Leur plaisir viendrait, selon Grosse, de la même source, du « sentiment de la liberté » : et nous voici amenés à la frontière de l'intuition métaphysique.

Les autres questions traitées par l'auteur concernent l'origine et les causes de l'art, ses conditions, ses effets. Toute œuvre, écrit-il, est le produit de deux facteurs, l'artiste et la matière. La différence des arts repose, en fait, sur la différence des matériaux ; mais la naissance de l'art a sa raison dans l'homme lui-même. Quelles

dispositions le portent à la création artistique, et à celle-ci plutôt qu'à celle-là, quels rapports existent entre le caractère moral de l'artiste et le caractère de son œuvre, il est difficile d'en décider sûrement ; il est hasardeux, en tous cas, de vouloir définir le caractère artistique des races avant d'avoir déterminé celui des individus. Et ceux-ci, à combien de conditions, les unes venant de la nature, les autres de la civilisation, ne restent-ils pas soumis ! Il est plus que téméraire de vouloir déduire en bloc, du climat par exemple, les caractères d'un art, si l'on n'a pris soin d'analyser avec rigueur tous ces éléments, la température, l'humidité, la pression, l'atmosphère, le lumière, etc. De même pour les conditions sociales, où il importe de distinguer le régime économique, la répartition de la richesse et de la puissance, le lien social et la distinction des classes, les relations de guerre et de paix, les divers groupements professionnels ou autres, la science, la religion.

Quant aux effets de l'art, cette question ne pourra aussi être résolue, écrit Grosse, que par une enquête sur l'action des différents arts dans la vie de l'individu et de la société, en des circonstances différentes. Méthode laborieuse sans doute, mais féconde, à laquelle j'incline volontiers. Je laisse ce volume riche de faits, avec le regret de n'en avoir pu donner qu'un aperçu.

Je serai très bref sur les recherches relatives aux arts particuliers, aux conditions physiques et physiologiques de l'impression visuelle ou auditive. Ce n'est pas que je les tienne pour moins intéressantes; j'estime

au contraire que, si elles ne constituent pas proprement l'esthétique, elles lui apportent une base ou un complément nécessaire, et je me réjouis qu'un écrivain d'une compétence spéciale, Georges Lechalas (1), ait accordé son attention à des travaux curieux, parfois difficiles à entendre pour qui n'est pas familier avec les mathématiques, tels que ceux de l'abbé de Lescluze (2) sur les « secrets du coloris » et de Ch. Henry sur « le principe universel régissant le caractère esthétique des excitants de toute nature ».

Le volume de Lechalas s'ouvre par des remarques générales sur l'art qu'on aurait profit à recueillir. A la base de toute œuvre d'art, écrit-il, se trouve « une combinaison de sensations répondant à certaines lois de notre sensibilité ». Justes sont ses vues sur les rapports de l'art et de la nature, un problème diversement résolu par les artistes, et que devrait toujours dominer cette considération, que « ce qu'il s'agit d'obtenir dans la peinture, c'est la conservation des effets produits sur notre sensibilité et non celle des excitants extérieurs ». Le peintre se heurte à des contradictions quand il essaie de reproduire la réalité. La peinture vit d'altérations. Resterait à « déterminer les lois auxquelles doivent être soumises ces altérations de la réalité pour rester esthétiquement vraies ».

(1) *Études esthétiques*. Paris, F. Alcan, 1902 (*Revue philosophique*, octobre 1902). Il est parlé aussi, dans ces *Études*, des travaux de l'abbé Theys sur la métrique, de Léon Boutroux sur la gamme diatonique, etc.—Je ne dirai rien de l'ouvrage de Stumpf, dont j'ai rendu compte jadis dans la *Revue philosophique*, août 1898. Je laisse également de côté les travaux déjà anciens de Ch. Henry.

(2) *Les Secrets du coloris*. Bruges, librairie Demolin-Claeys, 1904.

Mais laissons ce sujet, ou plutôt envisageons-le sous un autre aspect. On a supposé dès longtemps que les rapports entre les nombres de vibrations ou d'ondulations gouvernent les rapports chromatiques, comme ils font des rapports acoustiques. Cette idée n'avait abouti encore à aucun résultat satisfaisant. L'abbé de Lescluze a repris la question; il a su la traiter d'une manière originale (1), et ne cesse d'apporter des contributions nouvelles à sa théorie. On en trouvera l'exposé le plus clair possible dans les *Études* de Lechalas : elles seront, à vrai dire, un indispensable guide pour la plupart des lecteurs, que le défaut de composition pourrait rebuter d'abord dans l'ouvrage original.

Les couleurs spectrales, on le sait, forment à peine une octave, c'est-à-dire que de la moins réfrangible à la plus réfrangible le nombre des ondulations varie à peine du simple au double. Compléter le spectre par l'addition du pourpre; choisir dans le spectre ainsi complété un nombre convenable de nuances; avec ces nuances établir des gammes; rapporter à ces gammes les tableaux des peintres : en ces opérations consiste la méthode de l'abbé de Lescluze, autant qu'on peut la décrire en excluant les chiffres et sans discuter les principes sur lesquels se guide l'auteur.

En fait, il recourt à la théorie des gammes musicales fondées sur la série des harmoniques, et il suppose applicable aux couleurs la loi qui lie la consonance des

(1) J'ajoute, avec une intelligence très fine des choses de l'art. Voy. les *Appendices* de l'édition citée, en particulier la note de la page 138, qui enferme bien des vérités en peu de lignes.

sons à la simplicité du rapport entre leurs nombres de vibrations. Ainsi le nombre 128 (le nombre adopté est nécessairement un multiple de 2) étant attribué au *pourpre*, c'est-à-dire à l'octave, on choisira parmi les *verts* une couleur harmonique avec lui pour répondre au nombre 192 formant quinte avec la tonique. Je ne saurais entrer dans les détails de la formation de ces gammes de couleurs; il suffit que j'en indique l'analogie fondamentale avec les gammes de la musique.

Une justification de la théorie semble résulter de curieuses épreuves auxquelles se complaît l'abbé de Lescluze. Ses tables et albums, établis d'après une conception théorique, lui permettent de transposer assez heureusement un tableau de Rubens, par exemple, dans la gamme de Jordaens, dans la gamme de l'école italienne, de l'école espagnole, etc. Un examen attentif, en effet, a conduit l'auteur à conclure, non seulement que chaque peintre n'emploie qu'un nombre très restreint de couleurs distinctes, mais qu'il existe des gammes typiques propres à tel peintre ou à telle école. L'analyse du tableau à transposer ne va pas, il est vrai, sans quelque difficulté (1); les transpositions obtenues donnent du moins des résultats assez frappants pour avoir fixé l'attention de savants spéciaux, le Dr Charpentier entre autres.

L'étude des tables révèle certains faits intéressants. On y voit que la gamme italienne a pour nombre caractéristique un multiple de celui de la gamme de

(1) J'en ai fait l'épreuve au Louvre en compagnie de M. Lechalas lui-même.

Rubens, en sorte que la première de ces gammes est un dérivé de la seconde, « un relatif » : sa tonique en est la dominante, et les deux gammes ont le tiers de leurs notes en commun ; d'où une grande affinité entre elles.

La notion des *relatifs*, déduite de la théorie et vérifiée par l'observation, aurait une grande portée pratique, les relatifs nés des harmoniques d'une couleur quelconque de la gamme employée dans un tableau intervenant, selon l'auteur, comme élément essentiel dans la perspective.

Une dernière remarque. Les couleurs des fleurs, des animaux appartenant à une même famille rentreraient toutes dans une même gamme ou tonalité, qui se rattacherait à la gamme de tel peintre, de telle école : à la gamme de Rubens les gallinacés, les tulipes, les jacinthes, etc. ; à la gamme espagnole, les couleurs des perroquets, des camélias, des azalées, etc. La tonalité italienne correspondrait à la famille des composées, aux primevères et aux verveines ; la tonalité japonaise aux portulacées, aux bégonias, aux renonculacées, etc. Caractère accessoire, ajouterai-je, mais non négligeable, des familles botaniques naturelles, dont j'ai noté autre part que leur odeur, agréable en une espèce ou fétide en l'autre, les peut faire reconnaître à un herborisateur exercé.

Louis Favre (1), se fondant sur la même analogie,

(1) *La musique des couleurs*. Paris, Schleicher, 1900 (*Revue philosophique*, janvier 1901).

voudrait faire de la peinture, qui est un art immobile, un art du mouvement. Elle reste bornée au contraste simultané des couleurs, et ne dispose que de l'espace ; ne pourrait-elle recourir aussi aux contrastes successifs, et disposer du temps? Outre l'invention d'appareils ingénieux permettant de réaliser l'effet qu'on se propose, cette extension de son domaine exigerait d'abord l'établissement d'une gamme des couleurs fondée sur des principes correspondant à ceux de la gamme des sons. Mais comment aller au delà du simple « jeu de couleurs » flattant les yeux, que l'on obtient, par exemple, avec les fontaines lumineuses? Comment arriver à composer le tableau, figure ou paysage? Le cinématographe et le diorama mouvant donneraient quelque idée de cette conception. Plusieurs de nos lecteurs se rappellent sans doute le stéréorama de Gadan, que nous pûmes admirer à l'Exposition de 1900. Dans ce stéréorama, composé d'une suite de tableaux peints sur cuivre découpé et passant l'un devant l'autre, la mer pouvait être considérée comme une peinture en mouvement : les tranches de mer se succédant avec leur effet particulier donnaient presque l'image des mêmes vagues diversement agitées et colorées. Le cinématographe reste plutôt une procession d'ombres chinoises qui exige l'accompagnement de chants, de cris, de paroles; si la scène en était composée et parlée avec art, le tableau mouvant ne serait encore que l'illustration de cette scène.

Louis Favre rêve aussi, avec plusieurs autres, d'une collaboration des arts, au sens étroit. La musique des

couleurs, dit-il, s'appuierait utilement, à ses débuts, sur la musique des sons, dont elle se dégagerait plus tard, une fois grandie, jusqu'au temps où les deux arts s'uniraient de nouveau afin d'augmenter leur pouvoir expressif. Il se peut que la collaboration des arts venus à leur perfection soit réglée dans l'avenir plus savamment qu'elle ne l'est aujourd'hui. Au delà d'un certain point, cependant, je pense qu'elle marquerait bientôt leur diminution : l'attention ne se partagerait pas entre eux sans perdre de sa qualité ou de sa force. Si l'on répandait une odeur de foin coupé dans la chambre où nous regardons un tableau représentant la fenaison, cette odeur n'aurait qu'un effet bien secondaire, à peine celui de l'encens dans nos églises. De même dans l'association de deux arts supérieurs.

Il me souvient qu'aux soirées des *Erynnies* l'attention s'égarait ou se distribuait mal entre les vers de Leconte de Lisle et la partition de Massenet. A la dernière reprise de son drame *Le Roi s'amuse*, aux répétitions duquel assistait Victor Hugo, Vacquerie donna plusieurs fois cet avertissement au régisseur : « Le maître dit qu'on entend trop la musique ! » L'*Arlésienne* de Bizet se passe fort bien du poème de Daudet. Dans la collaboration de ces deux arts, la musique et la poésie, il faut que l'un soit subordonné à l'autre : ni le poète ne s'y trompe, ni le musicien.

Quant au principe des théories précédentes, je reste d'avis que la langue dont nous nous servons — quand nous la transportons de la musique à la peinture ou

inversement — prête encore à bien des malentendus. Mais je ne suis pas rebelle à accepter une thèse raisonnable de l'affinité esthétique, à supposer même une loi du rythme qui serait la même pour l'ouïe et pour la vue. Un point déjà acquis est que chacun de ces sens possède son rythme propre. Ce n'est pas une besogne inutile que de pousser l'analyse un pas plus loin, et je n'hésite nullement à conclure avec Lechalas qu'on ne poursuit pas une chimère en tentant la réduction de la sensibilité à des formules mathématiques, bien que cette réduction ne s'obtienne jusqu'ici que d'une manière imparfaite et à l'aide d'hypothèses. Le résultat en serait à coup sûr de quelque importance pour la philosophie générale et, n'en déplaise à certains, pour l'esthétique!

S'il est licite de définir la beauté, avec Paul Souriau (1), la perfection, on ne concevrait pas une œuvre parfaite sans la convenance de l'effet aux besoins de notre machine vivante comme à notre individu moral, à nos idées, à nos désirs.

Dans la pensée de Griveau (2), la « conjonction parfaite des lois physiologiques de l'être avec les lois de l'équilibre physique », la « nécessaire conformité de la nature humaine avec la nature extérieure », prend une haute portée métaphysique. Si la « loi de polarité »

(1) *La beauté rationnelle.* Paris, F. Alcan, 1904 (Fr. Paulhan, *Revue philosophique*, mars 1905).

(2) *La Sphère de beauté, Lois d'évolution, de rythme et d'harmonie dans les phénomènes esthétiques.* Paris, F. Alcan, 1901 (*Revue philosophique*, février 1902).

établie par lui pour les sensations au moyen de ses gammes lexicographiques (1) présente en effet une identité frappante avec le graphique de l'oscillation pendulaire, et si tout se ramène en définitive, comme il le croit, au fait de la « périodicité », il se trouverait que cette loi de polarité aurait une signification universelle.

L'existence d'une pareille harmonie suppose d'ailleurs qu'une *logique générale*, *immanente*, plane sur la diversité des êtres et des choses. Notre langage, écrit-il, ne fait que mettre « dans les idées » l'ordre qui règne « dans la nature ». Cette conjecture est celle même où se reposait Leibniz, quand il découvrait dans les choses un ordre nécessaire, fondement objectif, quoique inconnu, de toute vérité (2).

Il est des questions spéciales que la plupart des auteurs ne manquent pas de reprendre : ainsi celles du comique et de l'humour, du tragique, du sublime, de la grâce, etc. J'ai dû les laisser de côté, ne voulant m'attacher qu'aux grandes lignes de l'esthétique. Un mot pourtant sur la grâce, au sujet d'un petit volume de Marguery (3) que je regretterais d'omettre.

(1) Se reporter à mon analyse des *Éléments du beau* (*Revue philosophique*, avril 1893). Voir, pour la signification précise des travaux de Griveau, de Vernon Lee, etc., mes *Dix années de philosophie*.

(2) Cette notion de l'ordre dans les choses n'est pas si facile à entendre qu'il peut paraître d'abord. J'en ai essayé l'analyse en un article paru en langue anglaise sous ce titre *On the notion of order in the universe*, dans le *Monist*, vol. XV, n° 2, april 1905.

(3) *L'œuvre d'art et l'évolution*. Paris, F. Alcan, 1899 (*Revue philosophique*, mai 1900).

Spencer, on le sait, trouve la grâce dans l'économie des forces ; Guyau, dans leur adaptation complète à un but, réel ou fictif. Marguery répond à Spencer que cette économie des forces n'exclut pas la « dépense », mais que la dépense représente — dans le cas de la danseuse, par exemple, à qui nous reconnaissons de la grâce — la « coordination » d'un si grand nombre de mouvements divers, qu'un homme d'allure rustique ne réussirait point à réagir de tant de manières à la fois avec la précision nécessaire. Il répond à Guyau que le mot grâce n'a pas de sens, s'il ne signifie pas autre chose qu'un simple travail des muscles, même parfaitement adapté à son objet. Sinon on confondrait à chaque instant la grâce avec la majesté ou le sublime. La grâce serait donc plutôt « une tension générale de l'organisme, une irradiation instantanée de tous les nerfs et de tous les muscles pour réaliser une action exigeant tout un ensemble de petits efforts coordonnés ». Telle une jeune fille qui chasse aux papillons.

Ainsi la grâce résiderait dans une suite rapide de petits mouvements coordonnés en vue d'un résultat. Mais la grâce ne se définit pas seulement par la « vitesse »; elle n'exclut pas un certain effort, et permet même des mouvements assez prolongés, assez intenses.

L'auteur donne des exemples qui ne s'accordent pas bien, soit avec la théorie de l'économie des forces, soit avec celle de l'adaptation : la démarche du montagnard, le travail du scieur de long, etc. N'en trouverait-on pas d'autres qui ne s'accorderaient pas exactement

avec sa propre théorie de la tension? Une pose peut être soutenue, et gracieuse pourtant; un geste n'exiger pas l'irradiation instantanée de beaucoup de muscles et de nerfs, et paraître gracieux encore : telle une jeune fille qui ramène une boucle de cheveux, tel un éphèbe qui rattache sa chaussure.

L'action de jouer au volant a plus de grâce chez les jeunes filles que chez les jeunes garçons. Quelle en serait la raison cette fois? N'arrive-t-il pas, en certains cas, que la gaucherie et la superfluité du geste ont de la grâce? Et n'est-il pas vrai que la « forme » en est déjà revêtue, au repos comme dans le mouvement?

La thèse de Marguery semble introduire un élément nouveau. Mais ce ne serait pas, à mon avis, la qualité du rythme prédominant, c'est-à-dire la vitesse ou la puissance, qui déterminerait la grâce ou la grandeur, ce serait plutôt une alternance heureuse de ces rythmes, et nous devrions toujours invoquer aussi, pour caractériser cette alternance, les considérations d'économie et d'ajustement, tout insuffisante que chacune prise à part a pu sembler.

L'auteur ne pense pas — je note ce trait qui nous ramène à la grande notion d'ordre — que l'esprit scientifique doive abaisser le niveau de l'art. Il estime même, et cette ambition ne laisse pas de me paraître extrême, que l'art est destiné à nous consoler de l'impuissance de la science à toucher jamais du doigt le grand inconnu, « en nous faisant entrevoir, dans les harmonies passagères dont il nous livre le secret,

l'image de cette Harmonie supérieure, cause et fin de toute matière, de tout mouvement, de toute vie ».

On aura pu, en lisant ces analyses, regretter la divergence des méthodes suivies par les auteurs. Mais on aura pu aussi noter leurs rencontres et s'intéresser à la richesse de leurs aperçus.

Ce qui frappe, il est vrai, au premier abord, c'est le défaut des moyens, le caractère provisoire des solutions. S'agit-il d'expliquer comment l'art transforme les données de la nature et comment l'effet esthétique se produit, nous faisons le plus souvent de la physiologie facile ou hasardeuse. S'agit-il d'estimer cet effet, d'en relever la valeur, nous dépassons volontiers l'expérience et recourons aux enchantements de la métaphysique. Essayons-nous de coordonner les résultats acquis, ou de mettre en leur place les termes du problème, nos doctrines restent des créations à demi artificielles, variables selon le point de départ et le tempérament de chaque philosophe.

Ces incertitudes mêmes indiquent pourtant les voies où nous devons nous engager.

Nous avons à nous éclairer par l'expérimentation, tandis qu'elle semblera possible ; par l'étude patiente de l'histoire, qui nous livre les produits de ces grands laboratoires que sont les sociétés humaines ; par l'observation directe, portée sur autrui ou sur soi-même, c'est-à-dire par une sorte d'anatomie du « vif », anatomie délicate, sujette à beaucoup d'erreurs, mais assez sûre pour qu'on ne dédaigne point ses enseignements.

C'est à la psychologie, en définitive, que l'esthétique nous ramène constamment, soit que nous prenions le phénomène psychologique à sa racine, qui est la physiologie, soit que nous le suivions dans les régions du sentiment et de l'intellect, soit que nous le considérions dans l'individu ou dans l'espèce. Sensation simple, langage de l'émotion ou de l'esprit, fait particulier ou collectif, nous en arrivons toujours à étudier le *pourquoi* et le *comment* de cette « expression » qui est la langue artistique.

On a écrit bien des pages magnifiques, et parfois extravagantes, sur la mission et la signification de l'art. Je me suis toujours gardé, je l'avoue, d'en surfaire le rôle. Je n'entends pas davantage le rabaisser. Mais ne quittons pas trop tôt la terre; prenons les questions comme la réalité nous les présente. Bien des analyses sont à reprendre, ou restent à faire, avant que nous soyons en état d'achever aucune théorie. La plupart de nos écrivains nouveaux ont conscience de cette nécessité, et ce n'est pas le résultat le moins appréciable d'une heureuse direction qu'on les puisse lire tous avec profit et plaisir.

NOTE
SUR L'INVENTION LITTÉRAIRE

I

Ayant eu à faire quelquefois œuvre de pur littérateur, il m'a paru qu'il y aurait intérêt à étudier l'imagination, ou du moins certains moyens de l'invention poétique, sur mon propre témoignage. Je ne tenterai pas de repasser par les chemins anciens : je ne serais pas assuré de reconstituer fidèlement un état psychologique depuis longtemps disparu ; je m'en tiens à des épreuves toutes récentes, où j'ai l'espérance d'être un interprète plus exact.

Les cinq nouvelles fort courtes qui sont l'occasion de cette note ont été publiées dans une revue de province (1), au succès de laquelle je m'intéressais. Il serait trop long et assez fastidieux de les raconter par le menu. Comment les sujets m'en vinrent-ils? Pour la première, j'utilisai le titre, *Histoire d'un couteau à papier*, sous lequel j'avais pensé jadis à écrire un volume de critique littéraire et philosophique. L'histoire mer-

(1) La *Revue angevine*, dirigée par M. Guy de Charnacé (1894-1903).

veilleuse qui m'eût servi à entrer en matière devenait ici la chose principale, toute la chose même. La réalité et la fiction s'y mêlèrent aussitôt.

L'idée d'une autre nouvelle, *Le mariage de grand'-maman*, me fut suggérée par le souvenir d'une croyance répandue dans nos campagnes provençales, croyance qui attache un mauvais présage à l'entrée d'un taon noir dans la chambre, alors que le taon roux est au contraire messager de bonne nouvelle. Une troisième, *La Sonate à la lune*, eut pour point de départ une aventure que me conta une dame. La quatrième, *Le cousin Dominique*, n'était guère que le portrait de personnages connus de moi, placés dans leur propre maison. La cinquième enfin, *Récit d'un grand-oncle*, met aussi en scène une figure connue et s'appuie sur une histoire vraie, entendue dans ma jeunesse.

En aucune de ces nouvelles, cependant, ni les faits ni les personnages donnés ne sont restés absolument ce qu'ils étaient. Des figures réelles et des paysages véritables flottaient devant mes yeux; mais tout se transformait en une réalité de fiction, distincte de la réalité vue, et vraie d'une autre vérité plus vraie pour l'art.

La chose racontée, le « fait-divers » ou l'anecdote, ne me fournissait qu'une matière première, la situation d'un moment: il s'agissait d'achever et de parfaire, d'établir un *avant* et un *après*. Or, dans tous les cas, et pour m'en tenir à cette remarque large, l'invention s'est trouvée commandée par le fait central, une fois que je l'ai eu précisé: ce fait même déterminait par avance la nature des incidents à imaginer. Une sorte

de convenance générale me semblait régler le choix des détails, en même temps qu'elle imposait à la langue un tour et des termes propres. En comparant, d'autre part, les figures créées à leurs originaux, je m'aperçois — il convient d'y insister — que j'ai toujours dû les faire mensongères, à dessein de produire un effet voulu ou de marquer la signification de l'événement.

II

La signification morale n'apparaît d'ailleurs qu'une fois, dans la dernière de ces nouvelles ; encore les réflexions du grand-oncle sont-elles le complément nécessaire, naturel, de son récit. Le jugement qu'il porte sur la Révolution n'a pas été le motif de l'écrire et l'émotion m'y a décidé seule. Il n'en eût pas été autrement, si ces courts morceaux avaient pris un développement plus ample.

De là une première observation, qui me frappe aujourd'hui : c'est que, bien que moraliste et tourné aux spéculations philosophiques, je sors aisément de ce rôle, dès que je deviens littérateur. Je n'écrirais pas un conte, une poésie, avec le dessein exprès de démontrer ou d'enseigner quoi que ce soit. Cette sorte d'inspiration correspond surtout, chez moi, à la vie affective ; elle est une manière de me souvenir, de me rappeler les choses, les lieux, les personnes, de vivre pour une heure dans un monde idéal ou de reconstruire à mon usage la réalité sous forme d'art, de trouver, enfin, une

expression communicative à des sentiments, à des pensées intimes. Ces pensées mêmes font corps avec l'épisode qui prend vie devant mes yeux ; elles lui donnent sa couleur et sont comme l'âme du personnage que j'évoque, de la situation que j'imagine ou reproduis.

Cette façon de procéder, je le note au passage, s'accorde assez bien avec la thèse soutenue par moi, que la moralité est une condition du plaisir dramatique, mais n'en saurait être la fin immédiate. La théorie de l'art « sociologique » ne me paraît même point inclure certaines applications qu'on en voudrait tirer. Ce n'est pas que je refuse au poète la permission d'écrire, s'il lui plaît, une pièce à thèse ou un roman social ; ni surtout que j'aie la prétention d'offrir mes humbles pages pour des modèles, et de comparer à l'incendie d'une forêt de petits feux de la Saint-Jean. Tout ce que je veux dire est que le poète, alors même qu'il se propose un sujet comportant une leçon, cesse néanmoins d'être moraliste quand il compose : il doit penser en poète, s'il ne veut pas se montrer froidement prédicateur.

Pour l'invention, la principale affaire me semble résider dans une orientation assez nettement définie, donnée aux pensées, aux souvenirs, aux émotions. Et cette orientation suppose un choix plus ou moins volontaire, un effort plus ou moins conscient ; l'obsession de l'idée créatrice, s'il y a vraiment obsession, est consentie, servie par nous. Dès lors la machine, étant mise en mouvement, fonctionne comme d'elle-même, selon des lois que je nommerai lois d'*entraînement* et de *convenance*, simples étiquettes

qui signifient des phénomènes psychologiques fort complexes. La première marque l'état de l'organisme vivant, dans la période de préparation; la seconde marque plutôt l'exercice de la faculté imaginative et sa discipline, dans la période d'exécution.

D'une manière générale, ce que j'appelle l'entraînement implique déjà un certain choix des détails. Mais la convenance relève encore de conditions particulières et souvent impersonnelles, — éducation, habitudes, culture du milieu, traditions, etc. C'est dans l'ordre des convenances que se trouverait le goût ; dans l'énergie et l'amplitude de l'entraînement, que serait le génie.

N'omettons pas ici de remarquer l'indépendance relative de tout système d'orientation en voie de s'organiser. Plusieurs systèmes peuvent coexister ensemble. Ainsi j'ai surpris en moi, assez fréquemment, la coexistence d'une orientation ayant pour objet un travail philosophique, avec une autre dont l'objet était littéraire. Je sentais une sorte de prolifération se faire en même temps autour des deux noyaux, dont chacun attirait à soi et groupait les éléments nécessaires à sa croissance. Il existe en notre cerveau, pour ainsi dire, des embryons nombreux, aptes à se développer, qui mènent une sorte de vie « charmée » à travers l'embrouillement des impressions quotidiennes : il suffit de la résonance d'un accord, d'un choc ressenti, pour les tirer de leur vie sourde et les produire tout à coup à la lumière.

Il est à croire, en effet, que la fibre nerveuse permet le passage simultané de courants divers, non moins

bien que le fil grossier de nos machines. Mais les particularités de ce travail latent échappent forcément à notre observation directe ; l'attention que nous portons sur nous-mêmes ne saisit que des résultats et ne procède que par actes successifs, aussi avant qu'elle fouille et si rapidement qu'elle s'exerce.

III

Une expérience toute récente vient ici à sa place. Un jeune musicien m'exprimait le désir, ces jours derniers, d'avoir un cantique dialogué pour deux jeunes filles. Désirant lui être agréable, je pensai à cela, et ne trouvai rien d'abord. Puis, tandis que je cherchais une forme propre à ce genre de poésie, il me revint en la mémoire ce vers d'une hymne traduite par Racine :

> L'oiseau vigilant nous réveille.

Et, en manière d'essai, j'écrivis aussitôt :

> Déjà le jour nouveau s'éveille.
> Sa clarté blanchit l'orient.
> Que mon âme, à l'aube pareille,
> Seigneur, s'éveille en te priant !

Ce n'était qu'un début ; il fallait poursuivre, mais le thème et la forme étaient trouvés. A cette première strophe, dite par l'une des jeunes filles, répondrait la seconde, — le compositeur restant libre, bien entendu, d'introduire coupes ou ensembles. Ce serait la prière au lever du jour ; l'analogie entre le phénomène

naturel et l'état du cœur me donnerait les images nécessaires.

La réponse fut :

Ainsi que la brume légère
Se fond dans les rayons du jour,
Seigneur, que mon âme en prière
Se confonde dans ton amour !

Je passai alors au deuxième couple de strophes. Après quelques tâtonnements, il prit cette forme :

L'humble hysope de la colline
Épand son parfum sous tes pas :
Tel mon cœur, sous ta main divine,
Tressaille et murmure tout bas.

— L'hyacinthe dans sa corolle
Garde une perle de cristal :
Verse dans mon sein ta parole
Pour me défendre de tout mal.

Et je terminai ainsi, en continuant la gradation :

Quand l'alouette avant-courrière
Monte du sillon dans l'azur,
Avec elle vers ta lumière
S'élève mon chant doux et pur.

— Comme la colombe fidèle
Chaque jour regagne son nid,
O Seigneur, mon cœur qui t'appelle
S'abrite sous ton nom béni.

Une sorte de convenance verbale, on le remarquera sans doute, me guidait dans le choix des détails. L'hysope et l'hyacinthe sont des plantes familières à la littérature sacrée ; je ne pouvais mettre ici la sarriette ou le muguet, ni même écrire la *jacinthe*. L'alouette et la colombe, pareillement, convenaient ; je n'aurais

pu introduire la grive ou le cul-blanc. De telles associations ne sont pas réglées par la logique, mais par la tradition et le caractère spécial du mot.

Loin que cette composition, d'ailleurs, fût toute factice et me laissât froid, j'ajoute qu'elle m'intéressait. Je voyais la brume monter, se fondre au soleil, l'odorante labiée et l'hyacinthe fleurir. Je situais chaque objet en un site distinct, en un tableau connu. Le terme abstrait, pour moi, n'était pas chose morte ; le rappel d'impressions concrètes le vivifiait.

Ainsi pour l'alouette, dont j'ai si souvent suivi le vol, quand elle monte droit dans le ciel avec son cri. Je voyais une terre à blé, un horizon défini ; pour la colombe encore, mais plus vaguement, un vol d'ailes blanches vers le colombier, en ce même lieu. La comparaison du refuge et du chant pieux sortait de là naturellement.

Quant au sentiment général, je n'étais pas, il est vrai, dans la posture du parfait croyant. Mais la grâce des deux jeunes filles, tout imprécis qu'apparût leur contour, exerçait sur moi sa séduction ; j'entendais dans leur prière une expression du désir virginal s'enveloppant de rêve et de croyance. Combien d'éléments en jeu, sensations, souvenirs, pour un produit de si mince étoffe ! Et quelle singulière machine que notre cerveau !

IV

Autre avait été le point de départ d'une pièce ancienne, la seule dont je veuille dire un mot. J'étais

arrêté à contempler, voici trente ans et plus, la façade de Notre-Dame, quand un moineau franc vint se poser sur le doigt du Christ du grand portail. L'oiseau sautillait sur le divin perchoir, donnant du bec et de la queue. Il semblait tantôt considérer les morts qui soulèvent, sur le linteau, la pierre de leur sépulcre, tantôt faire des mines aux pauvres damnés que le diable tire à lui sur le tympan. Puis il s'envola, d'un coup d'aile, vers le ciel bleu. Telle, pensai-je à ce moment, l'espérance humaine, aux temps de foi, s'abrita sous la voûte des temples ; maintenant le génie de l'homme a pris son essor vers l'espace et le bruit des choses. Et, sur ce motif, j'écrivis une suite de stances. La valeur de la pièce n'importe guère ; elle m'offre seulement l'occasion de faire une rapide remarque.

Le fond du morceau était, si l'on veut, philosophique. Mais ce qui m'avait frappé, c'était le tableau, le contraste visible. Je ne m'attachais qu'à rendre le sentiment présent en moi à cette minute. Un choc venu du dehors a fait jaillir l'idée ; et cette idée grossit aussitôt par sa propre vertu, en appelant les images qui la sertissent et lui donnent du brillant. Si le morceau avait eu plus d'importance, l'exécution aurait exigé un plus long travail ; des images auxiliaires plus nombreuses seraient venues se grouper autour du thème principal. Mais le procédé serait resté le même. Il est le même encore, quand il s'agit d'une œuvre philosophique de longue haleine. La différence est alors que l'émotion introduit à la connaissance, au lieu de

se suffire à elle-même, et toute la suite de l'opération s'en trouve modifiée.

Autre chose est de savoir pourquoi la réponse se produit plutôt sous la forme poétique ou sous la forme savante. Sur ce point, j'estime que dans la jeunesse — c'est du moins mon cas — l'une affecte souvent l'office de l'autre. On est volontiers didactique, raisonneur : qui de nous n'a écrit ses « vers d'un philosophe » ? Plus tard, la division du travail s'accuse, l'art se dégage, ou du moins les deux natures s'unissent, comme il le faut, en une plus juste proportion.

V

On a signalé maintes fois l'évocation de l'idée par le mot, si fréquente chez les poètes. Moins ordinaire dans les compositions en prose, la suggestion verbale y a pourtant son rôle, plus discret seulement. Dans tous les cas, elle demeure soumise encore, pour ainsi parler, à la discipline du système d'images appelées par notre travail préparatoire. « Déjà pourtant, faisais-je dire au vieillard de ma première nouvelle, les événements d'hier commençaient à s'effacer... » Suivait une métaphore banale dont je ne pouvais me contenter. Cette autre suite d'images et de mots s'étant présentée à ma pensée, *vie*, *route*, *poussière soulevée par l'homme qui marche*, je corrigeai ainsi «... dans cette poussière des choses qui suit nos pas sur le chemin de la vie ».

Il advient même que la répétition assidue d'un

certain effort finit par déterminer absolument le caractère de l'esprit, toute réserve faite sur la tendance initiale de chacun de nous à suivre une voie plutôt qu'une autre. Ainsi l'habitude d'orienter sa pensée vers le théâtre, le roman, la psychologie, intervient secondairement, et d'une manière efficace, pour renforcer l'aptitude et faciliter la production.

Si l'imagination est un privilège de la jeunesse, et l'invention un don gratuit, cela tient à un ensemble de causes physiologiques mal connues. Mais il reste que l'imagination est aussi un fruit de l'exercice, que l'invention gagne, avec l'âge, une certaine facilité, et l'on pourrait formuler cette loi, — que l'exercice constant des facultés de l'esprit, et surtout leur orientation constante dans la même direction, ajoute à peu près à l'imagination créatrice, ou à la puissance d'inventer, autant que l'usure physiologique lui retranche, jusqu'au point où cette usure ne permet plus ou diminue trop le travail réparateur.

Je ne veux pas dire par là que l'exercice accroît notre capital, au sens virtuel. Il l'entretient du moins et le met en valeur de telle sorte que son rendement plus élevé compense l'épuisement inévitable du fonds.

Il me reste à faire une remarque, concernant le cadre de la composition et la forme de la langue. J'ai signalé jadis (*Mémoire et Imagination*, p. 28 et *passim*) le rôle important que jouent, chez le peintre, les images schématiques nommées par moi *images d'interprétation* ou *de traduction* : sortes de schémas visuo-moteurs, écrivais-je, laissés par l'étude dans le cerveau

de l'artiste, et grâce auxquels sa représentation mentale, tandis qu'il compose, peut prendre figure aussitôt sur le papier ou la toile, — symboles actifs qui sont comme les « idées générales pittoresques ». Faire l'éducation des yeux et de la main consisterait donc surtout, ainsi que je le montrais, à pourvoir la mémoire de ces schémas, de ces symboles, où s'aggrégeront à mesure les images actuelles.

Un fait analogue se produit dans la composition poétique, et en général dans l'écriture. L'analyse y décèle toujours des images schématiques servant de soutien ou d'enveloppe aux images présentes. L'homme qui a l'habitude d'écrire coule sa pensée, spontanément, dans des formes de phrase dont il a éprouvé la valeur : c'est là ce que Théophile Gautier appelait « avoir une bonne syntaxe ». Le poète, mieux que tous, a des schémas dans la tête, des formes vides, où des points idéaux, si j'ose dire, marquent la place des rimes, des césures ; sa phrase s'assouplit pour y entrer. L'improvisation, la rapidité d'exécution, ne seraient pas concevables sans l'existence de ces formes ou de ces schémas. L'effort consiste à les remplir, à les rajeunir aussi, car ils restent, selon la comparaison qu'on pourra préférer, souples comme le vêtement ou flexibles comme le corps, assez mobiles enfin pour se prêter à tous les caprices de l'inspiration.

Cet effort, il arrive qu'on le sent à peine dans la période d'exécution. C'est que la période préparatoire a été féconde, ou que le cerveau se trouve, grâce à un entraînement continu, en un véritable état d'aimanta-

tion. Le barreau, aimanté convenablement, attire et retient toutes les paillettes qui flottent dans l'air. Cette comparaison grossière, qui vient sous ma plume sans que je la cherche, exprime autrement un des principaux aspects du phénomène que je viens d'analyser.

Analyse incomplète et conclusion assez vague, je l'accorde volontiers. Mais il n'est pas aisé, en telle matière, de donner une formule précise. Je laisse donc cette note comme elle est, sans y joindre d'autres réflexions qui ne se sont pas offertes au premier moment.

Décembre 1901.

NOTE
SUR L'ASSOCIATION DES IDÉES

J'avais entrepris de noter, voici deux ans et plus, les associations d'idées qui forceraient mon attention par leur singularité ou par leur fréquence. Je n'en ai pu relever qu'un très petit nombre, malgré le souci que j'avais d'abord de les saisir au passage. Puis j'ai négligé ce travail assez délicat ; il ne s'est pas créé en moi une habitude, et mon automatisme cérébral continue d'échapper à mon contrôle. Une quinzaine de notes, et c'est tout : la première est de mai 1903 ; la dernière, d'août 1904. Je ne prétends pas tirer de ce mince bagage un bien grand enseignement ; j'aurais tort pourtant de le négliger, il n'est pas de fait indifférent pour l'étude de notre vie mentale.

Un premier fait qui me frappe, c'est la quantité de choses bêtes ou insignifiantes dont notre mémoire est encombrée. Ainsi je ne peux lire ou entendre ces mots, *bioxyde*, *peroxyde de manganèse*, sans voir vaguement la figure de notre professeur de chimie, qui les disait en chassant l'air par les narines avec un tic et un accent singuliers.

Plusieurs de nos petits livres de classe — je parle de

longtemps — sortaient de la maison *Vve Poussielgue-Rusand, rue Basse-du-Rempart*. La première fois que je me trouvai à Paris dans cette rue, à quinze années de distance, la liaison ancienne s'affermit. Ce nom de rue évoque toujours devant mes yeux la couverture d'un livre classique portant cette signature; le livre reste d'ailleurs indéterminé, et j'ai oublié le numéro.

D'autres couples d'images offrent plus d'intérêt. Je ne saurais, par exemple, pensèr au pays rhénan sans revoir bientôt l'abside de Heisterbach et le jardin abandonné du moine Cesarius, avec la circée des Parisiens qui y fleurissait en abondance. Inversement, je ne rencontre pas la *Circæa lutetiana* sans me reporter aux ruines de la célèbre abbaye rhénane. Le souvenir de bien des lieux s'associe pour moi à l'image d'une plante que j'y ai découverte ou retrouvée en quelque circonstance intéressante.

Ce sont là des couples fixes, où les deux images sont indissolublement liées. Mais il est d'autres couples, des couples à éléments mobiles, dans lesquels une seule image anciennement fixée en attire une autre ou vient se joindre à elle. Je pense un jour, à mon lever, que je dois rappeler à une dame une invitation acceptée par elle pour le troisième dimanche du mois; aussitôt, et bien qu'on soit en août, me revient le mot historique : « César, songe aux ides de mars! »

On a montré si souvent le rôle de ces rappels dans la poésie, qu'il serait oiseux d'y insister. Nul doute que l'invention sait profiter de ces associations de formes diverses, entre lesquelles il s'agit seulement de choisir,

en se gardant des métaphores fausses et des couples usés. Les premières livrent à chacun de nous un certain nombre de traits, de figures favorites qui marquent son langage ; les secondes conduisent à des comparaisons imprévues, à des rapprochements parfois impropres ou bizarres, comme il s'en trouve tant et trop dans Victor Hugo, chez qui l'écholalie, l'imagination purement verbale jouaient un si grand rôle.

Mais je passe maintenant à une remarque plus importante. Toutes ces associations, évocations de mots, de souvenirs, de figures, ne consistent pas en un assemblage purement fortuit et mécanique ; il n'y a pas simple fait de contiguïté, attraction directe, immédiate, d'une image par une autre, mais *soudure* au moyen d'un troisième terme, apparent ou caché, lequel terme sera, suivant les cas, une image, un état sentimental, ou même un geste quelconque.

Voici quatre notes qui me semblent mettre en évidence ce genre de combinaisons :

— Une de mes voisines chante désespérément mal la cavatine du *Barbier*. Je reproduis un de ses ports de voix ; il y faut une espèce de hoquet, qui me suggère immédiatement l'image d'un chien qui happe une mouche au vol. Ce rapprochement ne se serait pas fait, si je n'avais essayé de reproduire le port de voix. Le lien s'est effectué par l'entremise d'un geste vocal ; il y a eu analogie, soudainement perçue ou supposée, d'un mouvement à un autre mouvement.

— Sur la paroi de ma tasse de café, des grains de marc figurent deux formes allongées. Le mot *flandrin*

me vient aux lèvres, et je dis intérieurement — *ce grand flandrin de vicomte*. Une impression visuelle a évoqué un mot déterminant, et ce mot a appelé l'expression du *Misanthrope*.

— Z... (un peintre) dit, en regardant dans la rue noire de pluie, que coupent les jets lumineux des bocaux du pharmacien : « Je ne vois que la lumière sinistre de l'apothicaire. » Ma réponse intérieure immédiate est — *le chant du coq*. La comparaison, certes, est possible et juste entre cette lumière crue des bocaux et l'appel du coq, non moins éclatant et aigre. Ce n'est pourtant pas le sentiment de cette analogie qui a fait jaillir la réponse ; la soudure entre les deux représentations (je l'ai discerné très nettement) s'est faite par le moyen du mot *sinistre*, à cause de l'idée de crainte superstitieuse qui s'attache dans nos campagnes au chant du coq au coup de minuit. Toute autre expression — lumière verte, ou jaune, par exemple — n'aurait pas suggéré la même image.

— Une dame, qui ne sait pas prendre les mouches avec la main, en a saisi une, par hasard, entre deux doigts ; elle l'a noyée dans une tasse, et me la montre fièrement. « Au moins, vous l'avez scalpée ? » lui dis-je. Pourquoi ce mot, *scalper*, me vient-il à la bouche, sans réflexion ni grand à propos ? Évidemment, en vertu d'une idée sous-jacente, celle du trophée de guerre et du fait remémoré qui s'y lie, la pratique des Indiens : le geste de fierté a évoqué ensemble l'idée et le fait ; le mot a surgi sans être attendu.

Les associations présentant franchement ce dernier

type reposent, il est vrai, sur un fait de mémoire, mais elles n'ont pas le caractère passif des simples agglutinations d'images ; elles sont déjà de l'imagination ; elles en pourraient être considérées comme un état inférieur, l'imagination en son plein exercice comportant la direction, la mise en train consciente et voulue de notre machine cérébrale.

Cette mise en train, ce que j'ai appelé l'orientation donnée à notre système d'images, a d'autant plus de valeur dans la composition littéraire, que maigre est la trame, je le disais tout à l'heure, sur laquelle se construit notre vie de tous les jours. Le travail de notre cerveau, quand nous le laissons aller, repasse le plus souvent par des chemins déjà tracés ; il s'accomplit à travers des systèmes tout faits d'idées, où surgissent à peine, au hasard d'un choc, quelques associations originales, dignes d'être remarquées.

La fréquente apparition de figures et de choses vues autrefois m'amène à constater les défaillances de notre mémoire visuelle. Le souvenir d'*avoir vu* y tient une plus grande place que le souvenir de *ce qu'on a vu*. Le souvenir que j'ai de la cathédrale de Mayence, par exemple, a varié selon que variaient les images sur lesquelles il se construit, et c'est en ce sens qu'on parle couramment de l'altération des souvenirs, qui n'est que l'altération des images. Je ne pourrais pas donner aujourd'hui un croquis de cette cathédrale : elle revit surtout par la coloration chaude de sa pierre ; elle s'associe pour moi au grès rouge des Vosges et aux aspects de la vallée de

la Nahe qui s'ouvre à Bingen sur le large Rhin.

J'ai dit, dans l'*Esquisse*, l'émotion que me donnent certaines expressions naïves, telles que la *claire fontaine*. Un grand fracas d'adjectifs me touche moins. Comment expliquer cette émotion, sinon par les souvenirs confus, par les associations tacites qui vivent sous ces mots? Je sais d'ailleurs, et nous savons tous d'expérience, que le pouvoir d'un mot lui vient aussi de la place qu'il occupe, du moment et de la situation. J'en trouve la remarque finement faite par une artiste de mérite, Mme Berthe Bady, en réponse à une enquête ouverte par *l'Éclair* sur *Les secrets du théâtre*.

« Il m'arrive quelquefois, dit-elle, de me sentir pleurer pour un mot qui passe dans ma bouche et qui évoque simplement, pourtant, des choses douces ou à peine mélancoliques. Ce sont des sonorités particulières et sans relation avec la douleur proprement dite... Dans *Résurrection*, il m'arrive presque chaque soir de pleurer en ouvrant la fenêtre, et en disant : « C'est le printemps, Dimitri... » Pourquoi? A bien analyser, peut-être est-ce ce mot de « printemps » (1) qui vient éveiller en moi le pressentiment de tout ce qui va m'arriver dans le cours de la soirée, de tout le destin qui plane sur moi... Peut-être est-ce cela, ou

(1) Si elle disait simplement « c'est le printemps », ou même « Dimitri, c'est le printemps », au lieu de « C'est le printemps, Dimitri », l'effet serait-il le même? Non sans doute. Comique ou tragique, le fond n'est pas tout; il y a la forme, il y a l'art. Un certain arrangement des mots ouvre seul la serrure du rire ou des larmes, si l'on me permet cette comparaison grossière.

autre chose. Il y a là un mécanisme de l'émotion, qui a ses habitudes... »

Il suffit d'un mot pour provoquer la détente. Mais c'est qu'il pénètre juste à point au fond de l'âme, et que la machine était chargée. Ce mot sera, bien souvent, celui-là même qui exprime l'acte. *Zaïre, vous pleurez...* C'est le moment où le public pleurera. Suggestion, dira-t-on, mais cela n'explique rien. La suggestion s'appuie, en tous cas, sur le sens du discours même et sur les mille liaisons secrètes qui font qu'une situation donnée appelle les larmes.

Que faut-il voir, en somme, dans tous ces états associatifs, fixés ou en formation ? Rien autre que des degrés différents de l'activité de l'âme. On l'a dit bien des fois, et je ne peux que le répéter, l'agent de l'imagination créatrice, comme le fond de la vie, c'est l'énergie, c'est l'effort. Peu importe le nom que l'on préfère. Quand la création paraît s'accomplir sans nous, elle a été préparée par nous.

Septembre 1905.

OBSERVATION

SUR UNE MUSICIENNE

(1895-1902)

I. — Caractères physiques. — Hérédité.

Taille moyenne, tête à peu près ronde, cheveux châtain foncé, yeux gris de fer et brillants, grands ouverts, peau claire et mate, voix cristalline : tels sont les traits extérieurs de la jeune musicienne dont je vais donner l'esquisse psychologique.

Elle est la seconde née (1) de parents jeunes et sains (je note seulement de l'arthritisme chez le père) ; sa santé générale est bonne et la rend capable d'un travail soutenu et prolongé.

Son hérédité surtout nous intéresse. Le père est Français, il a pratiqué l'art du graveur, il a l'oreille juste, il joue quelque peu du violon et n'est pas sans mémoire musicale. On me parle du grand-père paternel (2) comme d'un esprit chercheur et singulier. La

(1) Blanche Lucas, née à Paris, en janvier 1874.

(2) Je note que ce grand-père paternel était Breton et avait épousé une Lorraine.

mère est demi-Russe, née d'un père moscovite et d'une mère parisienne, fort bonne pianiste. Des deux sœurs, l'aînée est très bien douée pour les arts, musique et peinture, la plus jeune n'a pas d'aptitude musicale. Un frère est aussi non musicien.

Malgré l'apport paternel, l'hérédité semblerait ici constituée plutôt par la mère, par exception à la règle de Möbius. Mais il nous faut tenir compte du croisement, et nous rencontrons, dans le présent cas, ces deux facteurs, un métissage, une qualité ethnique : j'entends par là une aptitude qui, se trouvant répandue assez communément parmi les Slaves, a plus de chance de se retrouver en un individu donné.

II. — Qualités sensorielles.

Mlle Bl. L... est nettement auditive. « Je ne peux pas, me dit-elle, ne pas entendre la note. » Elle en apprécie sans hésiter la hauteur absolue, c'est-à-dire qu'elle la reconnaît et la situe exactement sur l'échelle des sons.

En dépit, pourtant, de cette faculté si remarquable, elle a « l'ennui » de devoir recourir au piano, quand elle compose.

Il ne lui importe pas qu'un instrument soit tout à fait juste; son oreille le corrige, et entend la note qu'il faut entendre.

Elle est visuelle à un moindre degré, et pour la lumière, semble-t-il, plutôt que pour les couleurs, pour les aspects plutôt que pour les formes.

L'idée de composer s'allie pour elle, aussi avant que remontent ses souvenirs, à la vision nette des couvertures bleues de l'édition Peters, portant les noms en gros caractères noirs.

Ayant noté, plusieurs mois après le voyage, une impression du soir, elle a revu en composant et revoit encore le site du Poitou, le ciel bleu qui demeurait clair, alors que l'obscurité couvrait déjà la terre; cette sensation visuelle s'accompagnait d'une sorte d'éblouissement ou de léger vertige.

Au contraire d'un jeune compositeur qui me dit voir la page *tout écrite*, quand une idée musicale se présente à lui avec clarté, elle ne voit jamais la page écrite; elle reste même curieuse de la figure que prendra sa pensée, une fois mise sur le papier.

Elle ne sent pas, ou très peu, les arts plastiques, ne s'y intéresse guère. La nature même n'a pas pour elle un véritable intérêt pittoresque; elle y goûte surtout le plaisir physique de l'espace, de la fraîcheur, de la lumière. Elle n'aime ni la montagne ni la mer : la montagne lui ferme l'horizon ; le bruit de la mer gêne la voix qui chante en elle. Elle ne se plaît qu'aux champs, dans la vraie campagne solitaire, aux ondulations larges et calmes.

III. — Qualités générales.

Nature morale droite, par éducation et clarté d'esprit, ses qualités affectives sont tempérées. Son art la prend tout entière; elle lui subordonne tout le reste, amitiés

et sentiments, et se réfugie, contre les banalités du monde, dans sa « vie intérieure ».

En même temps qu'elle se montre parfois absolue dans ses jugements, ce qui est beaucoup affaire de jeunesse et défaut de culture approfondie, elle a de la gaieté, de l'entrain, de la franchise, nulle vanité ni prétention. Sa ténacité au travail surmonte tous les découragements.

L'intelligence générale est bonne. Les diverses facultés demeurent en équilibre, et le don spécial, s'il tire à soi les forces de la sensibilité, n'entraîne point d'atrophie ou de vide appréciable dans le territoire cérébral. Toute perturbation qui surviendrait serait consécutive, acquise, dépendante du mode de vie et des conditions du travail.

IV. — Vocation.

Son aptitude s'est prononcée dès l'âge de quatre ou cinq ans. L'enfant s'amusait volontiers au piano ; mais sa mère l'en éloignait, ne voulant pas commencer si tôt l'éducation musicale de sa fille. Vers ce temps, les deux sœurs assistent à un spectacle qui se donnait à l'Hippodrome : tandis que des chars y défilaient, pleins de personnages aux riches costumes, l'orchestre jouait un air assez vulgaire, une marche indienne. L'enfant en est si ravie, qu'elle cherche au piano cette marche, à peine rentrée à la maison, et la retrouve sous ses doigts. La mère n'hésite plus, devant une vocation si marquée, et donne les premières leçons.

Peu après, entre six et sept ans, l'enfant compose un petit morceau, conformément aux modèles que lui offre sa *Méthode*. Ce morceau est déjà assez correct et dénonce une intention personnelle : un mineur, une résolution cherchée sur un accord.

Elle ne se rappelle pas n'avoir pas eu l'idée arrêtée de composer, la volonté ferme de faire comme ceux dont elle voyait le nom inscrit sur la couverture des partitions. Elle continue donc à chercher dans sa tête, à s'essayer sur le clavier. Sa mère écrit ses compositions, car elle ne saurait encore les noter elle-même. Dès lors, l'invention prenant le dessus, elle se désintéresse de l'étude du piano, en tant que mécanisme. Cet instrument n'est plus pour elle que le moyen de traduire ses pensées musicales.

Une de ses pièces enfantines porte pour titre : *Gavotte*. Elle ne sait pas pourquoi. Aujourd'hui seulement, poursuivant ses études de composition musicale à la *Schola cantorum* (où elle tient elle-même une classe d'harmonie et de contrepoint), sous la direction de M. Vincent d'Indy, elle apprend ce qu'est au juste une gavotte, une sarabande, un passe-pied.

On a publié d'elle des *motets*, ses premières compositions bien venues. Elle se demande comment, ignorant alors la technique et le sens des formes musicales, elle a pu les composer.

En général, avant toute leçon, elle écrivait à peu près bien dans le ton, grâce à l'avertissement naturel de l'oreille et à un apprentissage spontané.

V. — Crises et apprentissage.

Elle venait de passer une année entière (1900-1901) dans le plus profond découragement : elle se sentait incapable de produire, ne trouvait rien. Cette crise ayant pris fin, elle l'a notée. Elle n'eût rien pu écrire, tant que la crise durait.

Auparavant — après les *motets* de la première période — elle avait écrit un petit opéra, une sonate pour piano et violon, diverses pièces d'orchestre, mais jamais de piano seul ; elle ne *peut* pas faire cela jusqu'à présent. Elle s'essayait. Elle reconnaît maintenant que ces pièces manquaient d'unité. Elle apprend enfin, me dit-elle, à « exprimer sa pensée » ; elle cherche la clarté, la simplicité. Nul doute que ces temps de stérilité correspondent à l'effort même de l'apprentissage ; la langue que l'on veut parler se refuse à vous obéir pendant qu'on la travaille.

En manière d'étude, et pour satisfaire à son besoin de produire, elle note ses impressions sous ces titres : *Le Soir*, *le Voyageur*, *le Ruisseau*, *la Joie*, etc. (1).

Dans les pièces avec chant, elle compose les paroles en même temps que la musique. Elle s'en tient à la prose; le vers lui semble une gêne.

VI. — Sympathies et antipathies.

Je la priais un jour de me citer quelque page d'un maître qu'elle aurait aimé et ne goûterait plus aujour-

(1) Quelques-unes de ces pièces ont été exécutées.

d'hui. Elle nomma aussitôt Wagner, Schumann. — « Mais quelle raison, lui disais-je, pourriez-vous me donner de ce changement? — Ils ne me sont plus sympathiques, avoua-t-elle; ils ne répondent plus à mon sentiment. Puis, en particulier pour Wagner, la pensée qu'on le traitait avec injustice me disposait à l'admiration. » Son jugement ne dépendait pas d'une raison de métier. Elle ne remarquait pas alors le métier, parce qu'elle ne le savait pas encore.

Bach, Glück, Beethoven, voilà ses maîtres favoris, au moins parmi ceux qu'elle connaît. A un degré moindre, Berlioz. Maintenant Rameau, qu'elle ignorait, le dispute à Glück. Haydn lui demeure étranger. Elle ne sent pas Mozart, sinon dans quelques pages. Elle méprise les Italiens de la période rossinienne, ne pouvant goûter le genre de mérite auquel ils ont prétendu. La musique moderne, à peu près toute, ne lui est pas sympathique davantage.

Très marqué est son éloignement pour la peinture sensuelle de la passion. Elle ne s'intéresse peut-être pas assez à l'expression des caractères et des diversités de la vie dans la musique (1).

En revanche, elle sent profondément la musique religieuse. Cette musique correspond à une tendance de son être; son émotion d'art a pris forme, sans effort, selon un type créé par la foi ancienne, qu'elle ne partage pourtant pas. Et c'est ici un trait principal de cette riche nature.

(1) Ce qu'elle préfère, du reste, comme tous les créateurs, c'est la musique à faire, c'est l'œuvre à tirer de la matière vivante.

VII. — Idéal et sentiment.

Élevée par des parents non pratiquants, incroyante et même froidement rationaliste, elle découvre néanmoins que le sentiment religieux est très développé en elle. Sa sympathie va à ceux qui croient et ont cru, dans tous les temps. « Il n'y a rien, m'écrit-elle, dans leur vie intérieure, dont je ne saisisse d'instinct la nuance la plus délicate, tandis que rien au contraire n'est plus loin de moi que le bon sens incrédule qui ne rêve pas. » « Les accents, les expressions de leur foi, ajoute-t-elle avec force, me pénètrent d'une émotion si intense et si vraie, qu'il m'a fallu plus d'une fois le dire en musique. Or (j'appelle l'attention sur ce passage), un artiste peut, sans le vouloir, mentir en paroles ou en actions, mais là, dans sa langue, il ne ment pas. »

Elle se demande comment il se fait qu'elle soit ainsi préparée à ressentir des choses que son éducation libre, hors de toute croyance, lui devrait avoir rendues étrangères, comment son cœur est ému de ce qui n'a jamais troublé sa raison. Car « voici très longtemps, dit-elle, que j'assiste sans comprendre à cette contradiction qui est en moi ».

Elle l'explique à demi, pourtant, cette contradiction, quand elle suppose que c'est peut-être que « les religions sont les plus belles, les plus émouvantes créations humaines », ou encore, que le sentiment religieux est « en tout être qui sent que les idées sont de la vie », et que « les religions doivent être l'expression imparfaite

et variable d'un sentiment qui existe avant toute croyance définie et crée lui-même son objet ». Le même coup d'aile qui élève les grands mystiques religieux au-dessus des pauvretés de la dévotion vulgaire, la porte au delà du dogme défini et des pratiques étroites, pour ne plus accepter de la religion que l'aspiration vers la Beauté, qui est le divin, et la sincérité de l'effort qui y veut atteindre.

Elle voudrait donc puiser à une source intime la même inspiration qui déborde dans la musique religieuse. Elle tend à un état d'adoration esthétique, dont je n'essaierai pas de donner à présent la définition, et qui me semble enfermer toutes les formes supérieures du désir.

VIII. — Particularités psychologiques.

1. — A la question, si elle peut démêler ce qui se passe en elle, si elle *voit* quelque chose quand elle entend de la musique, une page non connue par exemple, et n'écoute pas en « professionnelle », sa réponse (juin 1902) est que : la musique se traduit pour elle en *inflexions de voix*, sans qu'elle se figure aucunement une personne qui chante ; elle *voit* des *gestes expressifs*, correspondant à l'émotion ressentie, émotion vague et sans mots, sans qu'elle se représente non plus une personne qui ferait ces gestes. Elle a toujours vu, me dit-elle, des gestes expressifs en entendant de la musique ; la succession de deux accords suffit à évoquer cette sorte de vision. Elle éprouve en même temps,

très distinctement, une tendance à reproduire ces gestes elle-même.

Rarement il lui est arrivé de voir un paysage, à moins que le thème n'en fût fourni.

Elle n'est pas passive en écoutant, mais vivante et réagissante (1).

2. — A cette autre question : si elle apprécie l'ingéniosité des combinaisons, elle répond d'une manière affirmative. Elle ne méprise pas les finesses du dessin, les arabesques de la musique (c'est moi qui emploie le mot de Hanslick), bien qu'elle cherche dans la musique tout autre chose (2).

(1) Un autre compositeur, M. Paul Ponthus (né à Lyon en octobre 1869), celui-là même dont j'ai dit plus haut qu'il voit la *page écrite*, fait à cette nouvelle question la réponse suivante : « Quand j'entends de la musique, d'une façon générale je ne vois rien : je suis, avant tout, émotionné plus ou moins fortement suivant que la page exécutée est plus ou moins conforme à mon tempérament. Il me souvient pourtant, à l'audition de la sonate de piano op. 31 de Beethoven, qui débute par les quatre notes de l'accord de dominante du ton, énoncées lentement avec point d'orgue sur la dernière, suivi d'un trait très agogique, d'avoir eu l'impression de voir quelqu'un qui hésite puis prend subitement son parti : tel Hercule balançant entre la route du plaisir et de la vertu et s'engageant résolument dans cette dernière. C'est une des rares fois où j'ai eu semblable vision, et encore l'impression est-elle bien légère. Je puis donc dire que, pour moi, l'audition de la musique produit un effet purement *émotionnel.* »

(2) A cette seconde question, M. Paul P... répond : « Comme homme de métier j'apprécie l'ingéniosité des combinaisons à la lecture, mais à l'audition celles-ci n'ajoutent rien à mon plaisir. A mon sens, la musique n'est pas un jeu de l'oreille : c'est avant tout un art *intellectuel* où le cœur d'abord et l'esprit ensuite ont toute la part. L'oreille n'est que le conduit par lequel mon cœur et mon cerveau sont atteints. Je cherche dans la musique une expression juste, une belle idée, mais jamais un effet physique auquel je suis peu sensible. »

3. — Quant à la valeur de la musique comme langage, il semble qu'elle soit pour elle le langage d'une émotion qui ne se pourrait écrire avec des mots et que le mot souligne seulement, lorsqu'il s'y trouve, ou quand, composant elle-même, elle joint des paroles au motif (1).

4. — A cette dernière question, si la qualité même du son, la voix de l'instrument ou de la personne humaine, provoque en elle un plaisir distinct de celui de l'expression, et quelle place elle fait aux timbres et aux voix dans son émotion d'art, elle donne cette réponse intéressante, qui achève de nous instruire sur son génie personnel :

« Je crois être très peu sensible au charme même du son, si ce n'est un instant et par surprise; encore le plaisir en est-il tout de suite émoussé. Il m'a toujours semblé, surtout autrefois, que la musique existait d'une manière absolue, en dehors de tout instrument particulier. J'ai plutôt éprouvé de la gêne à l'incarner, à l'enserrer dans les limites précises d'un instrument ou d'une voix. Rarement, je crois, les qualités particulières

(1) Sur ce point, M. Paul P..., qui est moins symphoniste et plutôt dramatique, m'écrit : « La musique pure — par là j'entends la musique sans parole — est essentiellement vague. A supposer qu'une idée littéraire ait guidé le musicien dans de semblables œuvres (on dit que Beethoven se bâtissait un scenario pour ses sonates), il est difficile, pour ne pas dire impossible, à l'auditeur de la deviner. Je n'en dirai pas autant de la musique associée à des paroles : dès qu'elle s'unit à sa sœur la poésie, elle devient singulièrement propre à rendre les moindres sensations, les plus délicats sentiments. Le langage s'efface et les mots sont vaincus. C'est alors qu'on peut admirer l'excellence de cet art divin. Rien ne peut rendre la jouissance que procure une belle poésie traduite par les sons. L'âme tout entière est conquise. »

d'un instrument me suggèrent une idée musicale ; c'est cette idée qui, obligée pour vivre d'avoir un corps, s'en accommode comme elle peut, et le traîne après elle par sa volonté. Certes, le corps doit être beau, pour bien *servir*, et d'autre part, on ne doit pas demander à son corps plus ni autre chose qu'il ne peut. C'est pourquoi il me semble que, entre les nécessités physiques d'un instrument, et la volonté musicale pure, l'équilibre peut s'établir de la même façon qu'il se fait entre les facultés physiques et intellectuelles d'un être vivant.

« Mais, de même qu'un beau corps au service d'une nature morale inférieure, n'intéresse que peu de temps, et en vue seulement de la destinée plus haute qu'on rêve pour lui, de même un son plus beau que l'idée qu'il exprime ne m'intéresse, sitôt passé le premier moment de plaisir, que par la recherche d'une application de ce beau timbre à un but plus élevé.

« Je remarque aussi que dès que je ne me contrains pas à imaginer tel ou tel son d'instrument, tout ce qui chante de musique dans ma tête est le plus souvent sans timbre défini ; c'est une sorte de voix illimitée, qui a bien les inflexions et les intentions expressives de ma voix, à moi, mais qui reste cependant impersonnelle. Cette voix est comme le sentiment et l'expression même, elle dessine tous les contours imaginables, mais je n'entends pas bien le son qu'elle a. On dirait la musique *absolue*.

« En résumé, même en admettant que je fasse, sans m'en rendre compte, quelque erreur, en voulant prendre sur le fait des sensations difficiles à fixer, je

suis sûre que le *timbre* n'est pour moi qu'un moyen d'expression et jamais un but.

« Le *rapport* des timbres est quelque chose de bien plus important, parce qu'il semble qu'alors le dessin intervient. Deux timbres différents s'opposent non seulement par la couleur, mais aussi par la *dimension* que leur donnent une intensité, un volume différents. Un hautbois près d'un violoncelle n'est pas seulement une couleur clair sur une tache sombre, il est aussi une masse petite à côté d'une plus grande. C'est un mince ornement auprès d'une colonne. Il y a donc entre les timbres des rapports de *couleur*, et des rapports de *proportion*.

« Un timbre seul n'est qu'une couleur; plusieurs timbres de volumes différents deviennent de l'architecture, et dès lors les couleurs revêtent des formes. Leur force expressive est donc bien plus grande (1). »

Il y aurait beaucoup à tirer de cette page intéressante. Ce n'est pas le lieu de le faire, et j'en viens aux conclusions.

(1) Au sujet de la même question, M. Paul P... (et cette déclaration tempère ce qu'une de ses réponses précédentes pouvait sembler avoir d'excessif) s'exprime ainsi : « Une phrase musicale produira un sentiment tout autre, énoncée par tel ou tel timbre : c'est dire que tout en laissant à l'*Idée* sa prédominance incontestable, puisqu'elle est toute la musique, j'accorde aux sonorités une importance évidente. Sans elles, l'art de l'instrumentation ne saurait exister. Telle note de tel chanteur sera essentiellement émouvante par elle-même, émise indépendamment de toute idée musicale. Je reconnaîtrais tel violoniste à son son : tel virtuose a une sonorité si puissante, qu'à l'entendre s'accorder on est déjà ému. Et dans la solitude de la nature, qu'une voix isolée fasse entendre un son, quelle poésie, quel tableau s'évoquera à votre imagination ! »

CONCLUSIONS.

En ce qui concerne l'*hérédité* et la *vocation* :

1° Nous avons ici un cas favorable à l'égard de la transmission directe d'une aptitude, toute réserve faite sur les interprétations possibles des cas de ce genre et sur la transmission par la mère ;

2° L'aptitude spéciale est marquée, indiscutable, et s'accuse de très bonne heure ;

3° La vocation est irrésistible, exclusive, absorbante;

4° Les mémoires particulières préexistent à tout exercice et sont l'instrument nécessaire de la vocation.

En fait de *relations psychologiques* générales, nous aurions à noter :

1° La prédominance de l'état affectif;

2° La prédominance de la faculté auditive sur la faculté visuelle ;

3° La vivacité d'admiration, et la partialité dans les jugements de goût, qui est le fait des producteurs plutôt que des critiques ;

4° L'indifférence pour les qualités de métier, aussitôt que l'invention se fait jour et réclame les forces du sujet ;

5° L'antagonisme si souvent signalé entre le moment de l'émotion et celui de la création, soit qu'une excitation trop forte dérive l'énergie nerveuse, soit qu'un sentiment dépressif abaisse le ton vital.

Pour la *composition*, il faudrait relever :

1° L'influence des types d'art déjà créés sur les formes de l'inspiration nouvelle, des sentiments hérités ou appris sur les sentiments nouveaux ;

2° La reviviscence spontanée des images, et le passage fréquent et facile d'une classe d'images à une autre ;

3° La traduction de toute émotion en des images préférées, contre-partie d'une incessante métamorphose des états sensoriels en états émotionnels.

Comme *traits psychologiques individuels*, ou plus marquants, je noterais :

1° La vision des gestes vivants, dans l'audition, avec la sensation nette de mouvements internes (1) ;

2° La non-visualition de la phrase écrite, avant l'écriture ;

3° La gêne d'un thème étranger qui s'imposerait à l'inspiration, et parfois l'association spontanée d'un mot, ou même d'une simple articulation, à la note expressive ;

4° Le désir — qui décroît peut-être à mesure que s'accroit le pouvoir d'expression — d'une musique absolue, sans autre corps que la vague résonance de sa propre voix, une musique qui ne se réaliserait que pour se communiquer à autrui et pour durer.

Sur la musique en tant que *langage*, je ferais valoir :

1° La définition de la musique comme d'un langage imprécis, flottant, au moins pour autrui, qui n'épuise pas l'émotion ni ne l'arrête dans le moule sec et rigide des mots ;

(1) Ici ma correspondante, que je prie de relire cette étude, note : « Voilà la vérité. Je *sens* les gestes bien plus que je ne les vois. Je sens vivre, palpiter, respirer la musique. »

2° La définition de l'idée musicale comme étant la traduction, intérieure ou extérieure, de toute idée, impression ou sentiment, exprimable ou non par des mots, en phrases de sons ayant leurs lois propres, leur syntaxe raisonnée.

Quant à la nature de l'*émotion esthétique*, ces trois éléments y apparaissent toujours :

1° Le plaisir sensoriel, attaché aux sonorités et aux rythmes, plaisir qui ne s'abolit pas, mais se surbordonne seulement à celui qui vient de la suite expressive des sons, en raison du sentiment et de l'éducation musicale de chacun de nous;

2° Le plaisir émotionnel, qui vient du renforcement (1), de la répétition ou de la reconnaissance d'un état sentimental quelconque, joyeux ou douloureux, mais épuré, transformé par l'art qui l'exprime;

3° Le plaisir intellectuel des combinaisons.

A l'égard des *théories*, nous pourrions invoquer, en faveur de la théorie motrice (Vernon Lee et Thomson), les tendances au mouvement de notre sujet.

La théorie de l'imagination créatrice affective (Ribot) aurait pour elle l'antagonisme qui apparaît ici entre l'audition et la visualisation, et, jusqu'à un certain point, entre le chant intérieur et ses instruments matériels. Il ne faudrait pas oublier d'ailleurs que le plaisir sensoriel

(1) Ici ma correspondante note : « Le *Renforcement* : oui, c'est cela. En voulant rendre une impression ressentie, c'est en partie pour l'éprouver de nouveau qu'on travaille, et pour l'éprouver plus intense, plus aiguë encore. On insiste alors sur les points qui vous ont le plus ému en elle, et on connaît à une sorte de plaisir presque douloureux qu'on lui a rendu la vie. »

demeure inhérent à l'état affectif. Sans le plaisir spécial attaché aux sensations, même obscures, de l'ouïe et de la vue, on ne s'expliquerait pas pourquoi, pour exprimer ses émotions, un Berlioz choisit la langue des sons, un Delacroix celle des couleurs. La musique pure, c'est-à-dire abstraite de ses moyens d'expression et réduite à l'audition interne, est un point d'arrivée; mais le point de départ est un état émotif concret, une excitation physique qui est agréable.

En revanche, nos données sont peu favorables à la théorie sexuelle (Darwin, L. Bray) (1). Dans le présent cas, ce que nous voyons clairement, au début de la vocation, c'est une délicatesse extrême de l'oreille, une réceptivité spéciale de l'écorce pour les sons, le désir aussi d'exercer un sens mis en éveil et de renouveler une suite d'impressions qui font plaisir. Je ne contesterai pas que l'instinct irradie à son heure dans toute notre vie psychologique. Mais tant de faits s'interposent en ce passage du besoin brut à l'esthétique, et tant d'éléments nouveaux s'introduisent en chemin, que l'assise première disparaît sous le terrain d'apport où notre plante pousse et s'épanouit, à peu près comme le rocher sous l'humus qui vient le recouvrir.

Je pourrais ajouter encore, au sujet de la *constitution de la mémoire*, qu'elle me paraît plus définie et rigoureusement la même dans le musicien que dans le peintre.

Peut-être, enfin, serions-nous admis à supposer une

(1) *Revue philosophique*, septembre 1903.

affinité entre le sentiment religieux et le sentiment de la musique, le chant intérieur réalisant en quelque sorte, chez le musicien, l'union spontanée de l'âme avec une pensée sentie dans la nature.

Mais je ne veux pas dépasser le cadre modeste de cette observation, ni en forcer le sens.

TABLE DES MATIÈRES

6808-05. — CORBEIL. — Imprimerie ÉD. CRÉTÉ.